



## U/Skrevne regler

### En undersøgelse af det kulturpolitiske fundament, de administrative rammer og den kunstfaglige legitimitet af kunstnerisk udsmykning under Kunstcirkulæret

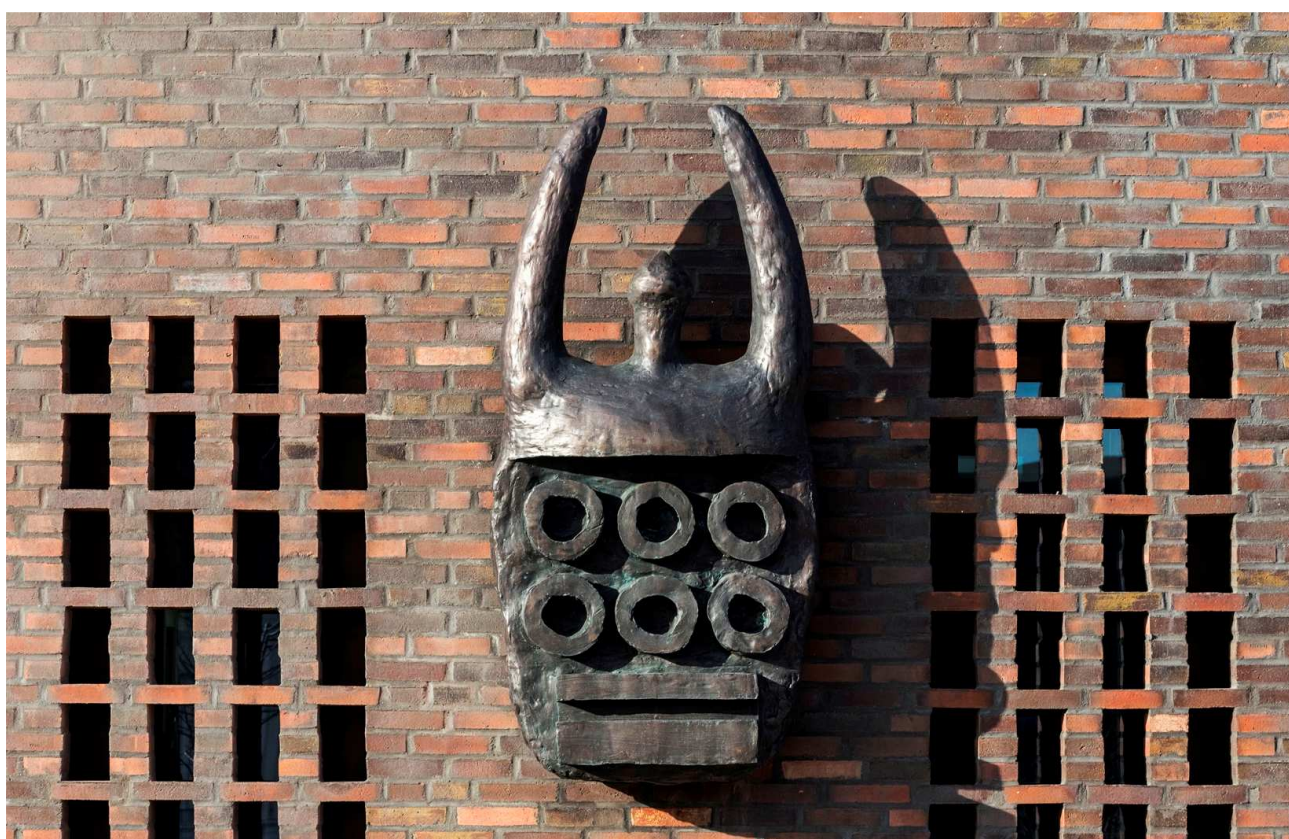
Pedersen, Lotte Sophie Lederballe

*Publication date:*  
2017

*Document version*  
Andet version

*Document license:*  
[CC BY-NC-ND](#)

*Citation for published version (APA):*  
Pedersen, L. S. L. (2017). *U/Skrevne regler: En undersøgelse af det kulturpolitiske fundament, de administrative rammer og den kunstfaglige legitimitet af kunstnerisk udsmykning under Kunstcirkulæret*. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.



## Ph.d.-afhandling

Lotte Sophie Lederballe Pedersen

## U/Skrevne regler

En undersøgelse af det kulturpolitiske fundament, de administrative rammer og den kunstfaglige legitimitet af kunstnerisk udsmykning under Kunstcirkulæret

# **U/Skrevne regler**

**En undersøgelse af det kulturpolitiske fundament, de administrative rammer og den kunstfaglige legitimitet af kunstnerisk udsmykning under Kunstcirkulæret**

**Ph.d.-afhandling udarbejdet af Lotte Sophie Lederballe Pedersen**

**I et samarbejde mellem**

**Københavns Universitet og Slots- og Kulturstyrelsen**

**Afleveret ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab**

**Det Humanistiske Fakultet**

**Københavns Universitet**



## Indholdsfortegnelse

<b>Indledning</b>	<b>1</b>
<i>Politisk bestillingsarbejde?</i>	3
<i>Genstandsfelt</i>	6
<i>Afhandlingens opbygning</i>	9
<i>Analysestrategisk tilgang</i>	12
<i>Laclau &amp; Mouffes diskursteori</i>	13
<i>Kernebegreber i diskursteorien</i>	15
<i>Data og kilder</i>	17
<i>Observationer og cases</i>	18
<i>Udvælgelsen af cases og deres repræsentativitet</i>	20
<i>Det semi-strukturerede interview</i>	21
<i>Interviews og refleksivitet</i>	22
<i>Risikovillighed</i>	23
 <b>Afsnit 1.</b>	
<b>Kunstcirkulæret: En introduktion til ordlyd, forhistorie, forvaltning etc.</b>	<b>24</b>
<i>Cirkulærets formelle anvendelsesområde og ordlyd</i>	26
<i>Vejledning til cirkulæret</i>	28
<i>De statslige udsmykninger forhistorie inden for Statens Kunstfond</i>	30
<i>Kunstcirkulærets etablering: Fra Kulturministeriets til By- og Boligministeriets ressort</i>	32
<i>Cirkulæret mellem velfærdsideal og konkurrencestats rationale</i>	37
<i>Den politiske interesse for cirkulæret</i>	39
<i>Evalueringen af cirkulæret</i>	41
<i>Nuværende forvaltningspraksis</i>	43
<i>Bygningsstyrelsens forvaltning af Kunstcirkulæret</i>	46
<i>Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelses forvaltning af Kunstcirkulæret</i>	48
<i>Statens Kunstfonds forvaltning af Kunstcirkulæret</i>	51
<i>Kunstrådgivningen</i>	56
<i>Økonomi</i>	59
<i>Registrering og formidling</i>	60
<i>Fælles udfordringer på tværs af forvaltningspraksisser</i>	62
<i>Konklusion afsnit 1</i>	64

## Afsnit 2.

<b>Udsmykningsbegrebet i diskursteoretisk perspektiv</b>	<b>69</b>
<i>Problemstillinger ved undersøgelsen af udsmykningsbegrebets betydning</i>	74
<i>Hvad er kunstnerisk udsmykning? – Diskursanalyse</i>	79
<i>Konklusion afsnit 2</i>	88

## Afsnit 3.

### **Udsmykningerne som kunst i det offentlige rum**

<u>Udsmykningerne som kunst i det offentlige rum</u>	<b>91</b>
<i>Udsmykningsprojekter 2014-2016 i tal</i>	95
<i>Form og indhold</i>	97
<i>Kategori 1: Udsmykninger med motivisk og/eller materielt afsæt i brugernes virkefelt og institutionens funktion</i>	98
<i>Kategori 2: Arkitekturen som udgangspunkt</i>	103
<i>Kategori 3: Tid, rum, historie og eksistens generelt</i>	105
<i>Delkonklusion afsnit 3</i>	107
<u>Udsmykningerne som kunst i det offentlige rum</u>	110
<i>Begrebet om det offentlige rum</i>	111
<i>Konflikt og konsensus i den kunstteoretiske diskurs – et eksempel</i>	114
<i>Begrebet om identitet og offentlighed i udsmykningsprojekterne</i>	115
<i>Udsmykningernes ”bruger-demokrati”</i>	117
<i>Effekten af ”pseudo-kunstneriske elementers” indtrængen</i>	121
<i>En ”kritisk” udsmykning</i>	124
<i>Henrik Plenge Jakobsen: Africa Control, 2015</i>	126
<i>Gitte Villesen: Telling and Retelling, 2015</i>	128
<i>Delkonklusion afsnit 3</i>	130
<i>Konklusion: At sluge kamelen eller parkere den?</i>	135

<b>Konklusion</b>	<b>140</b>
-------------------	------------

<b>Resumé</b>	<b>153</b>
---------------	------------

<b>Abstract</b>	<b>154</b>
-----------------	------------

<b>Litteraturliste</b>	<b>156</b>
------------------------	------------

## Indledning

En yngre mand rejser Danmark tyndt. Han vil forevige samtlige landets 275 rådhus og forstå intentionerne bag deres udformning. Efterfølgende udstiller han fotografierne. Og i det ledsagende udstillingskatalog hudflettes en tilsyneladende nationalt udbredt hang til stereotype udsmykninger af repræsentative offentlige rum:

Ved hvert enkelt rådhus' indgang gentager det opstillede kunstværk sig – som en abstrakt figur i sten, en mindre vandkunst eller et tilsvarende nydeligt arrangeret anlæg. Gentagelsen og den konsekvens, der ganske overraskende tydeliggøres ved serien, fremhæver fænomenet. Findes der en overordnet beslutning, en ordre vedrørende en sådan scenografi omkring rådhus, offentlige administrationer og deres arkitektur? – Næppe. ... Rådhusserien peger på den offentlige sfære som et omhyggeligt arrangeret område, et område der er defineret og vedligeholdt ved de politiske æstetikker, der kendetegner velfærdssamfundet. Desuden viser projektet, hvordan kunst er anvendt i nutidens samfund. – Er kunst en rekvisit, en iscenesat garanti for eksistentiel og individuel "frihed" med de dertil knyttede traditionelle associationer; er kunsten et tegn, der kan placeres strategisk?

Pablo H. Llambias<sup>1</sup>

Trods den fiktive ramme er Pablo H. Llambias' fabulerende, skønlitterære fortælling *Rådhus* (1997) baseret på omfattende research og faktisk viden om dansk rådhusbyggeri. Det fremgår af artiklen "Hvorfor ser vores rådhus ud som de gør?", som Llambias efterfølgende skrev til tidsskriftet *Arbejderhistorie*. Heri redegør han for dataindsamlingen bag bogen, der udover de fotografiske optagelser af samtlige rådhus også bestod af en spørgeskemaundersøgelse, udsendt til alle rådhusene. Forfatterens både desillusionerende og desillusionerede konklusion lyder som følger:

---

<sup>1</sup> Pablo H. Llambias: *Rådhus*, 2002 (1997), p. 86.

### **Der er ingen, der ved, hvorfor rådhuset ser ud som det gør**

Situationen kan kort og godt beskrives således: Jeg, en borger i samfundet, henvender mig til min kommune og spørger den, hvorfor man har kunst udenfor rådhuset og hvorfor man har valgt netop den kunstner. I 50% af tilfældene vil kommunen ikke svare mig på det første, mens man i hele 83% af tilfældene ikke redegør for, hvorfor det lige netop er dét værk, der står uden for bygningen.

Det er min antagelse, at årsagen til at vi, borgerne, i store træk føler den offentlige æstetik uvedkommende, skal findes i netop dette forhold – mere end i at vi er fremmedgjorte overfor for eksempel skulpturen som sådan. Skulpturen uden for rådhuset tilhører ingen, ingen føler sig ansvarlig for den. Skulpturen uden for rådhuset er fortabt ... tilfældig? [...] ... man vil godt kunne finde kulturpolitiske målsætninger frem fra den nationale politiks gemmer vedrørende offentlig anvendelse af kunst, og det er vel i vid udstrækning disse, den kommunale opstilling af skulpturer bygger på.<sup>2</sup>

Det skal siges med det samme: Rådhusudsmykningerne er som rent kommunale anliggender oftest udført uden Statens Kunstfonds mellemværende (Llambias, 1999: 68). Og Llambias' tiltro til de statslige udsmykningers kulturpolitiske *raison d'être* og gennemsigtigheden i beslutningsprocesserne bag de statslige æstetiske valg er tilsyneladende større end hans tiltro til deres kommunalt initierede pendanter. Alligevel finder jeg hans markante og kritiske karakteristik af den offentlige sfæres politiske æstetikker brugbar som indgangsvinkel til denne afhandling om de statslige udsmykningsopgaver under Kunstcirkulæret – altså nærmere bestemt de projekter, der udføres i forbindelse med ny-, om- eller tilbygning af statsligt byggeri og som Statens Kunstfond fungerer som kunstnerisk rådgiver for. Det skyldes ikke blot 1), at hans undersøgelse af kunsten i danske offentlige rum er foretaget uden en specifik egeninteresse og uden at have et eksplicit kultur- eller kunstopolitisk eller økonomisk mål for øje. Det skyldes også 2), at denne afhandlings omdrejningspunkt netop er det nærmeste, man kommer eksistensen af ”en overordnet beslutning, en ordre vedrørende en sådan scenografi omkring rådhus, offentlige administrationer og deres arkitektur” i dansk regi, nemlig ”Cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri m.v.” fra 1983/2004 (i daglig tale Kunstcirkulæret eller 1,5%-reglen). Det skyldes samtidig 3), at Llambias implicit hævder, at de statslige udsmykningers ideologiske og kulturpolitiske legiti-

---

<sup>2</sup> Pablo H. Llambias: ”Hvorfor ser vores rådhus ud som de gør?”, in *Arbejderhistorie* nr. 1 1999, p. 69.



tet og deres forvaltningsmæssige fundament – i modsætning til de kommunale kunstneriske projekter – er åbenlys for borgerne. Og sidst, men ikke mindst 4), at hans omfattende fotodokumentation er et omfangsrigt vidnesbyrd om en udbredt forståelse af udsmykning som en objektbaseret kunstnerisk disciplin. Som sådan peger Llambias' tekst på fire aspekter ved offentligt finansieret kunst i det offentlige rum, der har haft afgørende betydning for både rammesætning og genstandsfelt for dette forskningsprojekt.

#### *Politisk bestillingsarbejde?*

Nærværende afhandling har titlen *U/Skrevne regler: En undersøgelse af det kulturpolitiske fundament, de administrative rammer og den kunstfaglige legitimitet af kunstnerisk udsmykning under Kunstcirkulæret*. Den er blevet til på initiativ af det nu nedlagte Statens Kunstfonds Udvalg For Kunst I Det Offentlige Rum (nu Statens Kunstfonds Legatudvalg for Billedkunst) og Kulturstyrelsen (nu Slots- og Kulturstyrelsen), som i hhv. 2013 og 2014 bevilgede størstedelen af finansieringen til projektet, mens Institut for Kunst- og Kulturvidenskab (IKK) på Københavns Universitet i 2014 stillede den resterende finansiering til rådighed.

Projektet er formelt en akademisk ph.d. Det baserer sig dog i praksis på en samarbejdsaftale mellem Slots- og Kulturstyrelsen, hvor jeg fra 2007 og frem til projektets start var ansat som kunstfaglig medarbejder i Billedkunstenheden,<sup>3</sup> og Institut for Kunst- og Kulturvidenskab på Københavns Universitet. Oprindeligt blev projektet formuleret efter de retningslinjer, der eksisterer for erhvervs-ph.d.-projekter i offentlige institutioner. Det betyder, at projektet overordnet skulle have en "nytteværdi" for den offentlige institution og for samfundet, samt i praksis at min arbejdsforpligtelse har været delt mellem det akademiske forskningsmiljø på universitetet og Slots- og Kulturstyrelsen. Det betyder imidlertid ikke, at der er tale om et stykke politisk bestillingsarbejde styret af de nævnte kulturpolitiske instansers eventuelle interesser i bestemte konklusioner. Der er derimod tale om en åben og kritisk undersøgelse af validiteten af de kulturpolitiske intentioner og den forvaltningsmæssige praksis, som de statslige udsmykningsopgaver udføres under, samt af de(t) kunstbegreb(er), som udsmykningerne udtrykker.

Dermed være dog ikke sagt, at afhandlingens emneafgrænsning ikke har været påvirket af forskellige kulturpolitiske interessenters fokus på "Cirkulære om kunstnerisk udsmykning

---

<sup>3</sup> For en god ordens skyld skal det nævnes, at jeg i perioden 2007-2014 udelukkende løste opgaver under Statens Kunstråds Internationale Billedkunstudvalg og ikke havde berøring med Udvalget For Kunst I Det Offentlige Rum under Statens Kunstfond.

af statsligt byggeri m.v.” frem mod og i løbet af forskningsperioden. Tre år er muligvis ikke længe i et forskningsmæssigt perspektiv, men når genstandsfeltet har en politisk bund og væsentlige aktører er armslængdeorganer med tidsbegrænset virke, kan meget nå at ændre sig inden for kort tid. Det har derfor været en grundpræmis for gennemførelsen af projektet konstant at revidere langsigtede forskningsmål i lyset af hastigt skiftende kulturpolitiske dagsordner.

Fornyet interesse for en række forhold vedrørende Kunstcirkulæret har således løbende fordret en gentænkning af projektets kulturpolitiske indhold og afgrænsning – dels for at sikre forskningsprojektets fortsatte relevans og aktualitet, dels for at sikre en tydelig adskillelse mellem projektets forskningsresultater og det løbende arbejde med revision af Kunstcirkulærets forvaltningspraksis i Statens Kunstfonds regi, jeg har bidraget til i projektperioden som del af min arbejdsforpligtelse i Kulturstyrelsen.

Af særlig betydning for projektets endelige afgrænsning og indhold har således været:

- Gennemførelsen af en evaluering af Lov om offentlig byggevirkksomhed og herunder Kunstcirkulæret i 2016 – og i forlængelse heraf udsigt til en eventuel fremtidig revision af cirkulæret.<sup>4</sup>
- Finansudvalgets undersøgelse i marts 2014 af, hvor store besparelser staten kunne opnå ved afskaffelse af Kunstcirkulæret. Dette skete dels gennem afdækning af, hvad de samlede udgifter til opfyldelse af cirkulærets 1,5%-regel beløb sig til i perioden 2004-2013, dels hvad det årlige provenu ville være ved en afskaffelse af 1,5%-reglen.<sup>5</sup>
- Bygningsstyrelsens stærkt øgede fokus på de kunstkonsulentordninger, som hovedparten af de statslige udsmykningsopgaver under Kunstcirkulæret udføres under, og styrelsens ekspliciterede ønsker om ændringer og professionalisering af denne konsulentpraksis i 2014-15.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> ”Evaluering af Lov om offentlig byggevirkksomhed”, Deloitte for Transport-, Bygnings- og Boligministeriet, sep. 2016.

<sup>5</sup> Jfr. ”Finansudvalget 2013-14. FIU Alm. del endeligt svar på Finansudvalgets spørgsmål nr. 221 (Alm. del) af 20. marts 2014, Offentligt”, af Finansminister Bjarne Corydon d. 20-6-2014, og ”Finansudvalget 2013-14. FIU Alm. del endeligt svar på Finansudvalgets spørgsmål nr. 222 (Alm. del) af 20. marts 2014, Offentligt”, af Finansminister Bjarne Corydon d. 20-6-2014.

<sup>6</sup> Jfr. bl.a. *Billedkunstneren* nr. 1 marts 2015: ”Tema: Kunstneren i byggemaskinen”, p. 20.

Som konsekvens af disse forhold er et oprindeligt hovedfokus på cirkulærets rækkevidde og på begrundelsen for, at kommunalt og regionalt byggeri ikke er omfattet af cirkulæret, udgået. Den overordnede intention om at undersøge statens nuværende praksis for overholdelse af Kunstcirkulæret med henblik på at skabe grundlag for en kvalificeret diskussion om, hvorvidt Kunstcirkulærets forvaltning og kunstneriske afkast er tidssvarende og fremtidssikret, er dog intakt.

Hvis afhandlingen alligevel som udgangspunkt indtager et (kultur)politisk standpunkt, skyldes det to ting: på den ene side det overordnede diskursanalytiske blik, som genstandsfeltet underkastes og som der redegøres for senere i indledningen,<sup>7</sup> og på den anden side det grundlæggende billedkunstfaglige perspektiv, projektet generelt anlægges. Den nyligt afsluttede evaluering af Kunstcirkulæret i forbindelse med den overordnede evaluering af Lov om offentlig byggevirksomhed var baseret på tilbagemeldinger fra bygherrer, rådgivere og entreprenører og vurderede ordningen i forhold til de økonomiske og byggetekniske effektiviseringsmål, som blev lagt for lovgivningen med regeringens konkurrencepakke i 2011. Som supplement hertil er hensigten med denne afhandling at skabe grobund for en kvalificeret diskussion om Kunstcirkulærets nuværende og fremtidige legitimitet ved at undersøge ordningens kulturpolitiske rammer i forhold til dens kunstfaglige indhold, muligheder og begrænsninger og de statslige udsmykningsopgavers placering i det stadig ekspanderende felt af "kunst i det offentlige rum". Arbejdet med afhandlingen og Kunstcirkulæret har grundlæggende været drevet af en antagelse om, at det ikke blot er muligt, men også nødvendigt at forandre såvel ordlyd og forvaltningspraksis som kunstnerisk indhold af det eksisterende cirkulære ud fra både et politisk, administrativt og kunstfagligt perspektiv. Og det har været drevet af en overbevisning om, at vejen til forandring må gå gennem en basal forståelse for og analyse af, hvilke værdier, praksisser og kunstbegreber, der historisk har formet og aktuelt dominerer 1,5%-ordningen. Den anlagte optik udspringer både af min akademiske, kunsthistoriske baggrund og særlige interesse for den socio-politisk orienterede gren af dette felt og min praktiske erfaring inden for det statslige kunststøtteapparat, hvilket har konsekvenser for både metodisk og teoretisk tilgang til og fortolkning af gen-

---

<sup>7</sup> Som Jørgensen og Phillips gør opmærksom på i bogen *Diskursanalyse som teori og metode*, er det et grundvilkår for et diskursanalytisk funderet forskningsprodukt, at det "må ses som en politisk intervention: En kontingent artikulation af elementer, der reproducerer eller udfordrer de gældende diskurser." (Jørgensen og Phillips 2013 (1999): 62)

standsfeltet. Det skal derfor understreges, at afhandlingen hverken prætenderer at overflødiggøre eller ønsker at tilsidesætte byggefagligt eller samfundsøkonomisk funderede analyser af den statslige udsmykningsordning, men i stedet skal betragtes som et supplement til eventuelle undersøgelser af cirkulærets rammer og effekt ud fra arkitektfaglige, bygherre- eller brugerorienterede perspektiver. Af samme årsag falder forhold omkring genstandsfeltet, som kræver særlig byggefaglig viden eller nærmere indsigt i finanslovstekniske eller (samfunds)økonomiske beregningsmetoder eller -konsekvenser ikke inden for afhandlingens rammer.<sup>8</sup> Kunstcirkulæret blev oprindeligt i 1983 formuleret i et samarbejde mellem Boligministeriet, Finansministeriet og Ministeriet for kulturelle anliggender, og denne afhandling lægger ganske enkelt accenten på sidstnævnte ”ben” i trekanten.

### *Genstandsfelt*

I 1956 påtog staten ved undervisningsminister Julius Bomholts mellemkomst sig ansvaret for at sikre offentligheden overalt i Danmark adgang til kunst. Det skete gennem etableringen af Statens Kunstfond, som med en bevilling på finansloven havde det ene formål at fremme ”billedkunstnerisk medvirken ved udformning og udsmykning af statens bygninger og anlæg” (Lov nr. 133 af 25. maj 1956 § 1. Stk. 1). Allerede i 1964 udvidedes fondets sigte og kunstneriske rækkevidde første gang, men også i dag – adskillige lovændringer og flere kulturpolitiske paradigmeskift senere – skal ”Statens Kunstfonds ordninger vedrørende kunst i det offentlige rum [...], [dels] give borgerne i hele landet mulighed for at møde kunst af høj kvalitet, dels virke igangsættende og stimulerende for kunstnernes produktion” (Bekendtgørelse om kunst i det offentlige rum, Kapitel 1 § 1). Samtidig har armslængdeudvalg under Statens Kunstfond siden udstedelsen af Kunstcirkulæret i 1983 haft en rådgivende funktion i forhold til de statslige bygherrer, som er forpligtet til at udsmykke deres byggeri efter cirkulærets forskrifter. Statens økonomiske prioritering af kunstens tilstedeværelse i offentlige miljøer gennem direkte bevillinger til kunstfonden går således 60 år tilbage i tiden, mens den økonomiske prioritering afledt af statslige bygherrers byggevirksomhed har knap 35 år

---

<sup>8</sup> Dette betyder bl.a., at bevillingstekniske problemstillinger omkring nogle statslige bygherrers manglende muligheder for at ”pulje” de penge, som udløses til udsmykning pr. byggeri (dvs. mulighed for at bygherren afsætter penge pr. byggeri, men anvender dem efter et skøn over, hvor penge gør bedst gavn i bygherrens samlede byggerier), samt baggrunden for at nogle 1,5%-midler afsættes direkte på finansloven, mens andre bygherrer selv skal beregne summen af deres håndværksmidler kun beskrives overfladisk. Af samme årsag beskæftiger afhandlingen sig slet ikke med OPP byggeri.

bag sig.

Alligevel er litteraturen om og forskningen i denne særlige gren af den danske kulturarv begrænset: Kunsthistoriker Leila Krogh udgav i 1989 bogen *Kunst i rummet: monumentaludsmykning i Danmark 1964-1988*, hvis omdrejningspunkt var de offentlige udsmykningsprojekter, der var det kulturpolitiske resultat af loven om Statens Kunstfond fra 1964 og en ekspanderende offentlig byggevirkksomhed i perioden. Bogen satte primært fokus på de formale, arkitektoniske og konkret rumlige betingelser for den succesfulde udsmykning og kom landet rundt i undersøgelsen af offentlige udsmykninger, som vurderedes at besidde "kunstnerisk kvalitet" og særlig "betydning i det omkringliggende rum". Som titlen antyder, var begrebet "monumentaludsmykning" helt centralt for publikationen, der synes båret af forfatterens på én gang stærkt personlige og professionelle kunstsyn og engagement i "kunstværker med monumentale kvaliteter, skabt til at udfolde sig i et på forhånd givet rum, såvel inden- som udendørs". (Krogh 1989: 7). Bogen fik få år senere følgeskab af kunsthistoriker Ulla Gruts *Kunsten i samfundet: Udsmykning og kunststøtte i Danmark 1980-90* (1995), som nok grundlæggende havde samme genstandsfelt, men her forskød det primære fokus fra de realiserede værker til de kulturpolitiske rammebetingelser for kunstnernes produktion – herunder bl.a. Kunstcirkulæret.

Siden da har ikke blot løbende ændringer i forvaltningen af Kunstcirkulæret skabt afgørende anderledes betingelser for de kunstneriske udsmykninger. Det har også skiftende kulturpolitiske dagsordner, udviklingen af nye kunstneriske praksisser, kunstteoretiske paradigmeskift og socio-politiske re-definitioner af "det offentlige rum" og af kunstens rolle heri. Hvis de stedsspecifikke "monumentaludsmykninger" op gennem 1960'erne og 70'erne under et velfærdsorienteret, humanistisk kulturpolitisk rationale markerede et skifte til en situation, hvor kunsten "erobrer (...) vores fælles rum" og "(b)etydningsfulde monumenter (ikke) længere skabes til ære for bestemte personer og begivenheder. Kunstneren danner nu selv sit program og sit indhold ud fra egne kunstneriske forudsætninger" (Krogh 1989: 9), er forholdene yderligere forandret i dag. Den oprindelige nationale kulturpolitiske dagsorden om kulturelt demokrati har for længst veget pladsen for et "deltagelsesparadigme" (Scott Sørensen: 2015), der bl.a. vinder genklang i en renæssance for avantgardistiske, kunstneriske strategier, som forskyder fokus fra objektbaseret værk til social proces (se fx Bishop 2006; Bourriaud 1998; Kester 2004). Inden for den internationale kunstdiskurs er begrebet om stedsspecificitet blevet udvidet og betegner således ikke længere blot et værks

relation til en konkret lokalitets fysiske, socio-politiske eller økonomiske karakteristika, men er nu også et rent diskursivt fænomen (Kwon 2004 (2002): 11-32). Og den habermasiske opfattelse af det offentlige rum som et åbent og alment tilgængeligt sted, hvor rationel dialog leder til konsensus, udfordres bl.a. af teorier om det radikale demokrati, der fremstiller offentlige sfærer som grundlæggende konfliktsuelle (Deutsche 1996; Mouffe 2008).

Statens Kunstfond har inden for de seneste år selv publiceret eller ydet støtte til en række publikationer om kunst i det offentlige rum og stedsspecifikke udsmykninger i Danmark, herunder bl.a. *det' vores kunst – Statens Kunstfonds projekter i det offentlige rum set med danskeres øjne* (2010), udgivet af KØS Museum for kunst i det offentlige rum, J. Dolmer og T. Møller Madsens *Kunst på stedet: 27 udsmykninger i dansk arkitektur* (2012), *Stedsans – 25 indgange til kunsten derude*, redigeret af Camilla Jalving og udgivet i anledning af Statens Kunstfonds 50-års jubilæum (2015), inspirationskataloget "Kunsten at skabe forankring: om deltagelse i og formidling af kunstprojekter i det offentlige rum" (2015), Jørgen Kreiner- Møllers *Fra kunstnerens værksted til det offentlige rum* (2015), rapporten "Kunst i det offentlige rum: Nationalt overblik over offentlig økonomi, praksis og formål" (2016) og senest Råderums *Placemaking: kunst, borgerinddragelse og byudvikling* (2016). Flere af disse publikationer sigter mod at rådgive om eller inspirere til gode processer i forbindelse med inkorporeringen af kunsten i offentlige rum. Men størsteparten har også mere eller mindre direkte til formål at cementere betydningen af kunst i eller for vores offentlige miljøer og dermed også argumentere for den fortsatte nødvendighed og legitimitet af såvel offentlige som private investeringer i området. Kun *det' vores kunst* og rapporten "Kunst i det offentlige rum: ..." åbner for en kritisk diskussion af formålene med og effekterne af den statsligt støttede offentlige kunst – i førstnævnte tilfælde ved at fokusere på brugernes reception af de udførte værker og årsagerne til denne, i sidstnævnte ved at kortlægge bevæggrunde for og økonomiske midler til kunst i det offentlige rum hos danske kommuner, regioner og stat.

De ovennævnte kulturpolitiske, videnskabsteoretiske og kunstneriske forandrings (manglende?) konsekvenser for de statslige danske udsmykningsprojekter har dog ikke i sammenhæng været gjort til genstand for forskningsmæssig undersøgelse. Dette til trods for at delaspæker eller emner, der på forskellig vis grænser op til feltet – som fx legitimiteten af den statslige støtte til kunsten og kritiske politiske kunstpraksisser i byrummet – aktuelt nyder forskningsmæssig interesse herhjemme og har været emnet for to nyligt afsluttede

ph.d.-projekter. Også offentlig kunst i regionernes sygehusbyggerier har været genstand for et større forskningsprojekt på Aalborg Universitet, der blev afsluttet i 2016, og deltagelsesaspektet ved statsligt initieret og offentligt finansieret kunst i det offentlige rum er omdrejningspunktet for en ph.d.-afhandling med arbejdstitlen *The Poetics of Participation* af Ditte Vilstrup Holm (CBS).<sup>9</sup>

I det følgende skal der derfor rettes opmærksomhed mod 1) De kulturpolitiske rammebetingelser for de statslige udsmykningsopgaver under Kunstcirkulæret; 2) Selve udsmykningsbegrebets lingvistiske betydningsforskydninger i Danmark over tid i diskursteoretisk optik; 3) De senest realiserede udsmykninger som rumligt-visuelle diskursive udtryk og deres relation til socio-politiske og kunsthaglige teorier om det offentlige rum.

### *Afhandlingens opbygning*

Som allerede nævnt er afhandlingen struktureret i tre hovedafsnit. Afsnit 1 beskæftiger sig med de kulturpolitiske rammebetingelser for de statslige udsmykningsopgaver under Kunstcirkulæret og sigter specifikt mod at skabe et overblik over denne særlige ordningsnuværende udformning samt dens kulturpolitiske historie og *raison d'être*. I afsnittets første halvdel er fokus lagt på lovgrundlaget og den politiske kontekst for etableringen af cirkulæret. Her beskrives og analyseres indholdet af og baggrunden for Kunstcirkulæret gennem en introduktion til cirkulærets formelle ordlyd og officielle fortolkning og en redegørelse for Kunstcirkulærets historiske rødder i det danske kunststøttesystem under Statens Kunstfond. Afsnittet kortlægger relativt detaljeret processen frem mod vedtagelsen af Kunstcirkulæret i 1983. Der foretages en komparativ analyse af de velfærdsstatslige bevæggrunde for – ideologisk såvel som praktisk – dels at oprette det første Statens Kunstfond i 1956 med det specifikke formål at sikre billedkunstneriske udsmykninger af statsligt byggeri, dels at foretage en formel flytning af statens udsmykningsopgaver fra Kulturministeriets ressort til Boligministeriet med vedtagelsen af Kunstcirkulæret i 1983. Fremskrivningen af oprindelige velfærdsidealiser bag Kunstcirkulæret leverer en mulig forklaring på de legitimitetsproblemer, som cirkulærets begrænsede rækkevidde inden for den nuværende konkur-

---

<sup>9</sup> Her tænkes på Ida Lunde Jørgensen: *Institutions and Legitimations in Finance for the Arts*, upubliceret ph.d.-afhandling, Copenhagen Business School 2016; Sabine Dahl Nielsen: *Kunst i offentlige storbyrum: Konflikt og forhandling som kritiske politiske praksisser*, upubliceret ph.d.-afhandling, Københavns Universitet 2015; og projektet ”Kunstens Potentiale i Sundhedsvæsenet”, som gennemførtes i perioden 2013-16 af Lars Brorson Fich, Michael Mullins, Kirsten Kaya Roessler og Stine Maria Løur Nielsen på Institut for Arkitektur og Medieteknologi.

rencestatslige byggelovgivning kan siges at være et tegn på, og som den politiske interesse, der inden for de seneste år er blevet cirkulæret til del, også vidner om. Og den stiller spørgsmålet: Er ordningen, der sikrer kunst i statsligt byggeri, i dag primært til for at sikre offentligheden adgang til kunst af høj kunstnerisk kvalitet overalt i landet, kunstnerne arbejde og indtægt eller byggeriet merværdi? Hvad er den aktuelle raison d'être for Kunstcirkulæret kultur- og samfundspolitisk?

Anden halvdel af afsnit 1. er viet en kortlægning og kritisk analyse af den nuværende forvaltningskonstruktion og -praksis blandt cirkulærets tre hovedaktører – de statslige bygherrer Bygningsstyrelsen [også kaldet Bygst] og Forsvarets Ejendomstjeneste samt kunstrådgiverne Statens Kunstfond. Undersøgelsen baserer sig på dels empiriske observationer og interviews af de involverede i tre udsmykningsprojekter under de førnævnte instanser, dels de eksisterende skriftlige vejledninger og redegørelser, som beskriver bygherrernes og Statens Kunstfonds administration af cirkulæret i dag. Den komparative analyse har til formål at skabe klarhed over den decentralt administrerede ordning, udlede individuelle og fælles udfordringer i forvaltningspraksisser og påpege forbedringspotentiale. Samtidig lægger analysen op til en diskussion af, hvorvidt den nuværende forvaltningsstruktur og -praksis bidrager til ordningens samfundsmæssige legitimitet.

Et kernebegreb i Kunstcirkulæret er ”kunstnerisk udsmykning”, som siden Statens Kunstfonds etablering i 1956 har været anvendt i lovgivningen som betegnelse for den rumligt-visuelle kunst, der skabes i krydsfeltet mellem (billed)kunst og arkitektur uden for gallerierne og museumsinstitutionernes rammer. Kunstscenens aktører har siden kunstfondens fødsel kontinuerligt anfægtet begrebet, men alligevel har det ikke blot været gennemgående i lovene om kunstfonden, men fandt også i 1983 vej til Kunstcirkulæret som betegnelse for den type kunst, der skal udføres i det statslige byggeri. Selvom den politiske anvendelse af begrebet har været konstant de sidste 60 år, er spørgsmålet imidlertid, om forståelsen og positionen af ”kunstnerisk udsmykning” også har været uforandret gennem tiden eller om der i et historisk perspektiv kan siges at have fundet betydningsforskydninger sted? I forhold til den aktuelle anvendelse og forståelse af cirkulæret er spørgsmålet endvidere om begrebet tillægges samme betydning på tværs af cirkulærets primære interessentgrupper? Det undersøges i afhandlingens afsnit 2, som underlægger begrebet en lingvistisk diskursanalyse, der dels belyser den lingvistiske position af ”kunstnerisk udsmykning” inden for feltet af ”kunst i det offentlige rum” over tid på et tekstnært niveau, dels analyserer, hvor-



dan begrebet som en "flydende betegnelse" i dag betydningsudfyldes i skriftlige vejledninger og blandt de primære interessentgrupper.

Den lingvistiske diskursanalyse af "kunstnerisk udsmykning" suppleres i afsnit 3 af en undersøgelse af de 44 udsmykninger, som er realiseret under Kunstcirkulæret i regi af Bygningstilsynet, Forsvarets Ejendomsforvaltning og Statens Kunstfond i perioden 1. januar 2014 til 31. oktober 2016. Formålet med dette afsnit er at præcisere udsmykningernes placering inden for det større landskab af "kunst i det offentlige rum". Den offentligt situerede kunst anskues her som et paraplybegreb, hvorunder den kunstneriske udsmykning udgør en særlig disciplin, der udtrykker en specifik forståelse af det offentlige rums demokratiske potentiale. I afsnittet betragtes de senest udførte udsmykninger som rumligt-visuelle diskursive artikuleringer, og det undersøges, hvor de qua deres form- og indholdsmæssige karakteristika aktuelt positionerer sig inden for konkurrerende socio-politiske og kunstteoretiske diskurser om kunst i det offentlige rum. Ligesom i afhandlingens afsnit 1 er undersøgelsen også her tvedelt: Mens første halvdel af afsnittet lægger accenten på udsmykningerne som kunst i det offentlige rum og søger at indkredse udsmykningsdisciplinens særlige kunstneriske karakteristika, er formålet i afsnittets anden halvdel at præcisere, hvorledes udsmykningerne fungerer som udsagn om/i det offentlige rum. Der indledes således med en kortlægning af de udførte værkers kvantitative data og en forsøgsvis indplacering af udsmykningerne i tre kategorier, konstrueret på baggrund af værkernes indholdsmæssige kendetegn: Kategori 1: Udsmykninger med motivisk og/eller materielt afsæt i brugernes virkefelt og institutionens funktion; Kategori 2: Arkitekturen som udgangspunkt; Kategori 3: Tid, rum, historie og eksistens generelt.

Da udsmykningerne som oftest endnu ikke har en tilblivelses- eller receptionshistorie, der kan begrunde placering i en af de foreslåede kategorier – eller i andre for den sags skyld, analyseres en række af udsmykningerne inden for hver kategori både formalt og indholdsmæssigt for på én gang at demonstrere det enkelte værks tilhørsforhold til kategorien, forklare kategoriens legitimitet og vise spændvidden inden for denne.

Præciseringen af, hvordan udsmykningerne manifesterer sig som kunstneriske udsagn, og kortlægningen af deres tematiske og formale fællestræk, er en forudsætning for den videre afdækning af udsmykningerne som kunst i det offentlige rum i afsnittets anden halvdel. Her holdes de danske udsmykninger im- og eksplicitte udsigelser om sted, identitet, offentlighed og demokrati op imod fremherskende socio-politisk funderede diskurser på den inter-

nationale samtidskunstscene (såvel inden for kunstteorien som blandt normsættende og kunstkommissionerende organisationer) i en bestræbelse på at bestemme udsmykningernes position på området nøjere. Herefter beskrives en række mulige forvaltningsmæssige årsager til udsmykningernes placering i feltet. Endelig fremhæves og analyseres tre aktuelle projekter, der bryder med det etablerede mønster, som eksempler på, at dén sedimenterede forståelse af udsmykningernes rolle i offentlige rum, som majoriteten af de senest realiserede værker udtrykker i dag, kan udfordres inden rammerne af den eksisterende 1,5%-regel.

### *Analysestrategisk tilgang*

Det gennemgående perspektiv i afhandlingen er socio-politisk og har fokus på at afdække og analysere de diskurser og hegemoniske konstruktioner, der har domineret den danske udsmykningsdisciplin siden Statens Kunstfonds etablering og/eller aktuelt betegner 1,5%-ordningen politisk, kunstfagligt og forvaltningsmæssigt. Den analytiske tilgang til afhandlingens data og kilder er grundlæggende diskursteoretisk uden dog rigtigt eller systematisk at eksplicitere den analytiske rammesætning i de konkrete analyser. Det er således ikke i sig selv et formål med afhandlingen at problematisere eller afprøve validiteten af den diskursteoretiske strategi, men at anvende en analyseform, der kan favne det yderst forskelligartede datagrundlag, som genstandsfeltet materialiserer sig gennem, og som også betragter "ikke-lingvistiske praksisser og objekter" (som fx forvaltningspraksisser og udførte værker) som "en del af diskurserne" (Jørgensen og Phillips 2013 (1999): 63; Laclau og Mouffe 2001 (1985): 107). Således leverer de politiske teoretikere Ernesto Laclau & Chantal Mouffes diskursteori, der er formuleret i *Hegemony and Socialist Strategy* fra 1985, til tider implicit, til tider eksplicit de værktøjer og den optik, hvormed genstandsfeltets skrevne og uskrevne regler tilgås. Diskursteorien beskrives af sprogforskere både som den mest poststrukturalistiske tilgang og det mindst konkrete analyseredskab (Jørgensen og Phillips 2013 (1999): 15, 144, 152). I nærværende sammenhæng skyldes valget af Laclau & Mouffes teori på et abstrakt niveau deres fundamentale antagelse om, at enhver social praksis er resultatet af diskursive kampe og at tilsyneladende "naturligt" forekommende og hegemoniske fænomener er et produkt af sedimenterede forestillinger og praksisser, hvis konstruktion man både skal synliggøre og antaste for at kunne skabe forandring. På et konkret niveau er diskursteorien valgt som analytisk ramme om afhandlingen på grund af Laclau og Mouffes formulering af en række kernebegreber, der synes analytisk produktive i nærværende sammen-

hæng.

Incitamentet til at anlægge et epistemologisk orienteret videnskabsteoretisk perspektiv på genstandsfeltet vinder genklang i Niels Åkerstrøm Andersens indledende bemærkninger i bogen *Diskursive analysestrategier – Foucault, Koselleck, Laclau, Luhmann*. Heri skriver han, at tilskyndelsen til at gøre brug af et sådant perspektiv hidrører fra en erfaring med eksisterende begrebers [kategoriers] ”utilstrækkelighed” i lyset af samfundsmæssige forandringer og et deraf følgende behov for ”at træde et skridt baglæns for at kigge på selve kategorierne, deres konstruktion, deres historie og deres placering på de områder, vi fokuserer på” (Andersen 1999: 10). I nærværende sammenhæng er det således netop for at forstå Kunstcirkulærets aktuelle politiske legitimitetskrise inden for en konkurrencestatslig politisk diskurs og den ”kunstneriske udsmyknings” stagnation og marginalisering inden for den fremherskende kunstteoretiske diskurs om kunst i det offentlige rum, der ligger til grund for valget af en diskursstrategisk analyse. Som det allerede er fremgået af ovenstående gennemgang af afhandlingens opbygning, fokuseres der i løbet af udredningen både på magtrelationer mellem sameksisterende diskurser vedrørende Kunstcirkulæret og ”kunstnerisk udsmykning” og på ændringer i diskurserne og deres indbyrdes relationer over tid.

#### *Laclau & Mouffes diskursteori*

Argentinsk-fødte Ernesto Laclau (1935-2014) og belgiske Chantal Mouffe (f. 1943) positionerer sig i bogen *Hegemony and Socialist Strategy* som post-marxister (2001 (1985): 4) og lægger her fundamentet til en diskursanalytisk strategi baseret på en kritik af den historiske materialisme og Ferdinand de Saussures (1857-1913) strukturalistiske sprogteknik. Deres diskursteori hviler – i lighed med bl.a. den franske filosof Michel Foucaults (1926-1984) diskursanalytiske strategi – på den socialkonstruktivistiske grundtanke, at der ikke findes objektive sandheder, men at dét, der i en given periode eller kontekst opfattes som sandhed, er diskursivt konstrueret (Jørgensen og Phillips 2013 (1999): 22). Teorien fokuserer – i forlængelse af Foucaults genealogiske analyser – på magt som dét, der producerer det sociale. Den retter sig mod en undersøgelse af de kontinuerlige kampe eller processer, der medfører, at nogle betydninger slår igennem i et sådant omfang, at de til sidst fremstår som objektive sandheder på samfunds- eller subjektniveau på trods af deres grundlæggende kontingente fundament og rod i specifikke sedimenterede forestillinger og praksisser. I modsætning til Foucault skelner diskursteorien, som nævnt ovenfor, imidlertid ikke mellem diskursive og ikke-diskursive praksisser, men betragter alle objekter (herunder også ”insti-

tutions, techniques, productive organization...”) som diskursivt konstituerede og enhver skelnen mellem lingvistiske og adfærdsmæssige aspekter af en social praksis som misforstået (Laclau og Mouffe 2001 (1985): 107). Ifølge Laclau og Mouffe er den måde, hvorpå betydning skabes i sproget gennem etablering af specifikke relationer mellem tegn inden for en dynamisk struktur, altså betegnende for hvordan betydningstilskrivning generelt finder sted i det sociale. Og her er deres teori, som Phillips og Jørgensen med henvisning til Saussures strukturalistiske tegnsystem udtrykker det, at ”betydningsdannelse som social proces går ud på at fikse betydning, som om der fandtes en saussuresk struktur” (Jørgensen og Phillips 2013 (1999): 35. Forfatternes understregning). Jørgensen og Phillips henviser hermed ikke blot til den videnskabsteoretiske arv inden for lingvistikken, som Laclau og Mouffe trækker på, men angiver samtidig helt overordnet, hvori diskursteoretikernes kritik af strukturalismen består. I modsætning til Saussure betragter Laclau og Mouffe alle betydningsdannelser som midlertidige fikseringer af mening i en struktur, der nok forsøger at positionere tegnene endegyldigt i forhold til hinanden og fastholde relationen mellem dem som entydig, men som alligevel konstant trues og principielt kan forandres af de alternative betydninger, som den forsøger at udelukke.<sup>10</sup> Nedenfor følger en uddybning af de konkrete kernebegreber, som Laclau og Mouffe anvender til at beskrive, hvordan betydningsdannelse finder sted gennem organisering af tegn. Men da tegnteori hos Mouffe og Laclau tænkes sammen med politisk teori, følger her først en kortfattet redegørelse for, hvordan diskursteorien både vokser ud af og kritiserer den marxistiske tradition.

Som post-marxistisk teori udgør Laclau og Mouffes diskursteori en kritik af den historiske materialismes tro på eksistensen af en objektiv social struktur og tanken om, at samfundets økonomiske basis fuldstændig determinerer overbygningen. De politiske teoretikere videreudvikler og radikaliserer i stedet den italienske marxistiske tænker Antonio Gramscis (1891-1937) idé om, at der foregår diskursive processer i overbygningen, som aktivt er med til at skabe folks bevidsthed og rummer potentialet til at virke tilbage på og forandre den økonomiske basis. Gramscis begreb for disse processer er ”hegemoni”, som betegner ”den herskende konsensus i samfundet” og er et begreb for den ”organisering af samtykke”, der

---

<sup>10</sup> For en præcisering af forholdet mellem Saussures strukturalisme og diskursteori se bl.a. Jørgensen og Phillips 2013 (1999): 17-21; 35-36, og Rear 2013: 5-6)

finder sted i overbygningen gennem meningsdannelse inden for et politisk felt.<sup>11</sup> Ifølge Gramsci tilslører hegemoniske konstruktioner "folks virkelige interesser" og bidrager til at naturalisere eksisterende magtforhold og understøtte de herskende klassers position. Men selve idéen om, at diskursive processer i overbygningen spiller en aktiv rolle for folks bevidsthed, åbner for muligheden af, at forhold i superstrukturen kan påvirke og forandre den økonomiske basis i samfundet. Mens Gramsci således dynamiserer forholdet mellem basis og overbygning, bevarer han dog troen på en objektiv social struktur – et klassesamt samfund determineret af økonomien. Hos Mouffe og Laclau er der ingen tro på objektive sociale strukturer. I stedet "slås basis og overbygning sammen i ét felt produceret af samme diskursive processer" og såvel samfund som identitet betragtes som diskursivt konstituerede (Jørgensen og Phillips 2013 (1999): 41-44). Mens der således ikke er nogen – i essentialistisk forstand – "virkelige" interesser at maskere, videreudvikler Laclau og Mouffe Gramscis begreb om "hegemoni" til at være en betegnelse for enhver form for forestillinger og betydninger, der i en given kontekst eller i en given periode dominerer og betragtes som "objektive", og som gennem deres opnåede objektivitet skjuler alternative og fortrængte forestillinger og betydninger. Som tidligere nævnt er det gennem magt, at betydningen af såvel samfund som identitet kontinuerligt konstrueres og redefineres i det sociale. Vejen til "objektivitet" er politisk og går, ifølge Laclau og Mouffe, gennem politiske kampe om, hvilke forestillinger og betydninger, der skal have forrang både i samfundet og på subjektniveau (Mouffe 1999: u-pagineret). Enhver mening skabes gennem eksklusionen af andre mulige meninger, og konflikt eller – i Mouffe og Laclaus terminologi "antagonisme" – mellem modsatrettede interesser er således på alle niveauer et grundvilkår i konstitueringen af mening, der ikke kan undgås eller overkommes, men bør synliggøres.<sup>12</sup>

### *Kernebegræber i diskursteorien*

I nærværende analyse af diskurser knyttet til Kunstcirkulæret og begrebet om "kunstnerisk

---

<sup>11</sup> Beskrivelsen af hegemoni som "organiseringen af samtykke" får Jørgensen og Phillips fra Michèle Barrett: "Ideology, Politics, Hegemony: From Gramsci to Laclau and Mouffe", in *The Politics of Truth. From Marx to Foucault*, Cambridge: Polity Press 1991, p. 54

<sup>12</sup> Mouffe præciserer i artiklen "Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism?" (1999) hovedtesen i *Hegemony and Socialist Strategy* på følgende måde: "The central thesis of the book is that social objectivity is constituted through acts of power. This implies that any social objectivity is ultimately political and that it has to show the traces of exclusion that governs its constitution. The point of convergence—or rather collapse—between objectivity and power is precisely what we mean by 'hegemony'". (Mouffe 1999: u-pagineret).

udsmykning” finder en lang række af Laclau og Mouffes diskursteoretiske begreber praktisk anvendelse. Det gælder naturligvis selve begrebet *diskurs*, der af Laclau og Mouffe defineres som ”the structured totality resulting from the articulatory practice” og anvendes som betegnelse for en (principielt midlertidig) fastlåsning af betydning, der finder sted inden for et afgrænset område eller domæne (Laclau og Mouffe 2001 (1985): 105). Denne fastfrysning af betydning sker gennem *artikulation* [articulation], når *elementer* [elements] – et begreb, der bruges som betegnelse for grundlæggende flertydige eller åbne tegn – sættes i specifikke relationer til andre tegn, og gennem denne konstruktion antager karakter af *momenter* [moments] dvs. tilsyneladende entydige eller lukkede tegn. Ved at blive indskrevet i en konkret sammenhæng transformeres elementer altså til momenter – tegn som inden for den enkelte diskurs fremstår som entydige – og mister (midlertidigt) deres principielle flertydighed.<sup>13</sup> Som potentielt mangetydige tegn er elementerne imidlertid del af det såkaldt *diskursive felt* [field of discursivity], der kan beskrives som et uendeligt ”reservoir af betydningstilskrivninger, som tegn har haft eller har i andre diskurser, men som ignoreres i den specifikke diskurs for at skabe entydighed” (Jørgensen og Phillips 2013 (1999): 37). Diskursen konstitueres med andre ord ”as an attempt to dominate the field of discursivity, to arrest the flow of differences, to construct a centre” (Laclau og Mouffe 2001 (1985): 112). Inden for en diskurs organiserer momenterne sig overordnet i forhold til *nodalpunkter* [nodal points], det vil sige særligt privilegerede tegn, som de øvrige tegn relaterer sig til og får deres betydning i forhold til. Også mellem konkurrerende eller sideordnede diskurser tildeles visse tegn en særlig status. Det er de såkaldte *flydende betegnere* [floating signifiers], der er tegn, som i særdeleshed er åbne for at blive tillagt forskellige betydninger inden for forskellige diskurser. Flydende betegnere er således tegn, der indtager en central position i flere forskellige diskurser, men som diskurserne kæmper om at betydningsudfylde forskelligt. Diskursteorien opererer kun med en distinktion mellem *diskurs* og *det diskursive felt* og har således ikke en betegnelse for det felt, som beslægtede eller konkurrerende diskurser agerer i. Det er imidlertid netop her, at antagonistiske kampe og hegemoniske konstruktioner kan observeres og analyseres. I erkendelsen heraf foreslår Jørgensen og Phillips, at begrebet ”diskursorden”, som hidrører fra Norman Faircloughs kritiske diskursanalyse, også anvendes i en diskursteoretisk funderet analyse på trods af andre fundamentale forskelle

---

<sup>13</sup> ”[T]he transformation of the elements into moments is never complete”, som Laclau og Mouffe udtrykker det. Laclau og Mouffe 2001 (1985), p. 107

mellem de to diskursanalytiske strategier. Fairclough betragter diskursordner som "complex, heterogeneous, and contradictory" og anvender begrebet som betegnelse for "the totality of discursive practices within an institution or society, and the relationships between them" (Fairclough 1992: 43, 219). Nærværende afhandling kan således med diskursanalytiske termer præciseres som en undersøgelse af den diskursorden, Kunstcirkulæret og "kunstnerisk udsmykning" tilhører.

### *Data og kilder*

*U/Skrevne regler* baserer sig på et heterogent data- og kildemateriale. For at afdække genstandsfeltet for afhandlingen har det været nødvendigt at kombinere meget forskelligartede dataformer og kilder af såvel teoretisk som empirisk karakter. I afhandlingens første afsnit er det således primært love, bekendtgørelser, cirkulærer, kulturpolitiske redegørelser, årsrapporter, (interne) vejledninger, ministerielle journaler, arkivmateriale fra Folketinget og data fra kvantitative undersøgelser, der i kombination med kvalitative data udledt af 16 gennemførte interviews<sup>14</sup> danner grundlag for en afdækning af Kunstcirkulærets (for)historie og en analyse af den nuværende forvaltningspraksis. Afhandlingens andet afsnit trækker også på de gennemførte interviews. Her danner de kvalitative data dog grundlag for en specifik diskursanalyse af selve udsmykningsbegrebet og sættes i relation til kulturpolitiske og kunsthistoriske kilder, der perspektiverer de betydninger, som udsmykningsbegrebet tillægges i øjeblikket af såvel kunstfaglige som lægmænd, der er involverede i de statslige udsmykningsprojekter. Tredje afsnit baserer sig dels på en kombination af sociologiske, politiske, filosofiske og kunstteoretiske kilder, der repræsenterer forskellige diskurser i forhold til begreberne "offentlighed" og "det offentlige rum", dels på de konkrete udsmykninger, som er udført under Kunstcirkulæret i perioden 1. januar 2014 – 31. oktober 2016.

En del af afhandlingens datagrundlag er altså specifikt udarbejdet i forbindelse med dette forskningsprojekt. Det gælder således de kvantitative data om de senest udførte udsmykninger, der primært er indhentet fra Kunstcirkulærets primære aktører (Bygningsstyrelsen,

---

<sup>14</sup> Der er anvendt to forskellige notationsformer under de gennemførte interviews: seks interviews er således dokumenteret i noteform, mens 10 foreligger som lydbånd. Efter interviewene er der i alle tilfælde i skemaform udarbejdet referater af de dele af samtalerne, som omhandler processen med udvælgelse af kunstnerisk praksis og kunstner. De dele af interviewene, som anvendes til en diskursanalyse af udsmykningsbegrebet, er transskriberet enten direkte under interviewene (i de seks tilfælde, hvor der i øvrigt blev taget noter under samtalerne) eller efterfølgende (i de tilfælde, hvor der blev anvendt lydoptagelse).

Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse og Statens Kunstfond) eller hidrører fra undersøgelsen "Kunst i det offentlige rum: Nationalt over blik over offentlig økonomi, praksis og formål", der blev foretaget af konsulentfirmaet Manto A/S på vegne af Statens Kunstfond i 2015 bl.a. med henblik på at understøtte nærværende afhandling. Det gælder i særdeleshed også de kvalitative data, som er skaffet til veje gennem de ovenfor nævnte 16 interviews og to observerede cases. Da afhandlingen hermed ikke blot forholder sig til allerede eksisterende diskursive artikulationer, men også aktivt har foranlediget nye udsagn om Kunstcirkulæret og "kunstnerisk udsmykning", redegøres der i det følgende relativt detaljeret for, hvordan de kvalitative data er indhentet og hvilke refleksioner, der har været forbundet hermed.

### *Observationer og cases*

Data, som er indhentet gennem kvalitative metoder – nærmere bestemt observationsstudier og semi-strukturerede interviews – anvendes som tidligere nævnt både i afhandlingens afsnit 1 og 2, om end på vidt forskellige måder.

For at få indblik i den gældende praksis for forvaltning af Kunstcirkulæret har det nemlig været nødvendigt at supplere den meget sparsomme skriftlige dokumentation af procedurer og fortolkninger af cirkulærets bestemmelser med observationer og interviews baseret på udvalgte cases. Som del af forskningen i genstandsfeltet har jeg således indtaget observatørrollen i en række kunststudvalgsmøder i forbindelse med opstartsfasen på to udsmykningsprojekter under Bygningsstyrelsen – heraf fire møder i perioden 27-10-2014 – 19-03-2015 i forbindelse med valg af kunst(ner) til nybyggeriet Copenhagen Plant Science Center (bygning 2) af arkitekterne Lundgaard & Tranberg, og fire møder i perioden 10-10-2014 – 20-04-2016 omhandlende udsmykning af Københavns Politigård i forbindelse med en omfattende renovering af Hack Kampmanns fredede bygning fra 1918-24.<sup>15</sup> Jeg fulgte anbefalinger fra Bygningsstyrelsen i udvælgelsen, idet man her betegnede førstnævnte som en "gen-

---

<sup>15</sup> Det var også min intention at observere et projekt under, hvad jeg betegner "anden statslig bygherre", hvormed menes de udsmykningsprojekter, der kommer i stand ved at en bygherre henvender sig direkte til Statens Kunstfond for at få rådgivning i overensstemmelse med cirkulærets ordlyd. I løbet af forskningsperioden har der imidlertid ikke været relevante projekter hos Statens Kunstfond, idet bygherrerne i de tre projekter, som fonden har fået informationer om i den pågældende periode, ikke har ønsket en egentlig rådgivning fra fonden, men snarere blot har indberettet, hvorledes de har ønsket at anvende 1,5%-midlerne. Der har således ikke været basis for at følge processerne.



nemsnitlig” case<sup>16</sup>, mens sidstnævnte var en ”kritisk” case, der repræsenterede problemstillinger af mere principiel karakter i forhold til fredede bygninger og kunstkonsulenternes rådgivning.<sup>17</sup>

Jeg har ikke nedfældet mine observationer under de nævnte møder i systematisk form, men udelukkende brugt dem til at akkumulere viden, der kunne bidrage til at kvalificere en interviewguide eller fungere som korrektiv til min dialog med respondenterne i de 16 semi-strukturerede interviews, jeg har gennemført i forbindelse med nærværende forskningsprojekt. Interviewene er foretaget med bygherrerrepræsentanter, arkitekter, brugerrepræsentanter, kunstkonsulenter, kunstnere, tekniske rådgivere og andre involverede i udvælgelsen af kunst i en række konkrete sager og udgør min væsentligste empiri. De knytter sig til tre cases, som jeg valgte ud fra kriteriet: senest (tilnærmelsesvist) afsluttede udsmykningsprojekt inden for den nuværende forvaltningspraksis i regi af henholdsvis Bygningsstyrelsen, Forsvaret og Statens Kunstfond. Ud fra dette kriterium blev mine cases således hhv. udsmykning af et universitetsbyggeri i hovedstaden, et kontorbyggeri i Nordjylland og et kontorbyggeri på Fyn.<sup>18</sup>

Udover at møde mit kriterium om at være udført inden for de forvaltningsrammer, som de nævnte instanser hver især agerer inden for i øjeblikket, bevirkede udvælgelseskriteriet ikke blot, som det fremgår, at mine cases kom til at repræsentere en geografisk spredning over hele landet, men også at de repræsenterer tre forskellige kunstneriske praksisser og en køns- og aldersmæssig spredning med hensyn til de valgte kunstnere. – Da mit fokus imidlertid har været en kortlægning af de forskellige statslige bygherrers forvaltningspraksis, er dette dog ikke en pointe, som tillægges særlig betydning i nærværende sammenhæng, om end der er et påfaldende sammenfald mellem dette og de krav om at fremme geografisk

---

<sup>16</sup> Med ”gennemsnitlig” menes her, at proceduren for nedsættelse og sammensætning af kunststudvalg og udvælgelsesproceduren for kunst forventedes at forløbe som majoriteten af Bygningsstyrelsens udsmykningssager under Kunstdirektoratet.

<sup>17</sup> Jeg anvender her Flyvbjergs betegnelser af hhv. ”gennemsnitlige” og ”kritiske” cases. Sidstnævnte kategori henhører under, hvad han betegner ”Information-oriented selection” og anvendes ”[t]o achieve information that permits logical deductions of the type, ‘If this is (not) valid for this case, then it applies to all (no) cases’”. (Flyvbjerg 2006: 229-230)

<sup>18</sup> I tilfælde, hvor flere cases inden for den enkelte statslige bygherrer regi kunne siges at møde de opstillede kriterier, valgte jeg den case, som bygherren selv fandt mest repræsentativ – uanset den latente risiko for at bygherren kunne have strategiske grunde til at anbefale netop denne som fx at denne case repræsenterede en mere gnidningsfri proces, et mere ”sammenspillet” kunststudvalg eller et kunstnerisk resultat af særlig høj kvalitet og dermed ville sætte bygherrens forvaltningsstruktur i et mere positivt lys end en anden – i forhold til de opstillede kriterier – tilsvarende case.

spredning og at ”tilgodese alle kunstnerisk væsentlige genrer og udtryksformer”, som Statens Kunstfond jfr. Lov om Statens Kunstfonds virksomhed § 3. Stk. 3, 1 og 2 er underlagt i deres øvrige virke.

#### *Udvælgelsen af cases og deres repræsentativitet*

Argumenterne imod case studies er mange, bl.a. hvad angår deres pålidelighed og validitet (Flyvbjerg 2006: 221). Case studies er kontekst-afhængige og kan – alt efter de enkelte sagers karakteristika – rejse ganske store spørgsmål om, hvorvidt man kan generalisere ud fra dem. Det skal derfor bemærkes, at denne afhandlings empiriske datagrundlag er blevet til i overensstemmelse med Flyvbjergs overbevisning: “[T]hat knowledge cannot be formally generalized does not mean that it cannot enter into the collective process of knowledge accumulation in a given field or in a society”. (Flyvbjerg 2006: 227). For tre cases er ikke meget. I særdeleshed, når de repræsenterer hver sin forvaltningsstruktur og tilmed geografisk, kunstnerisk og kønsmæssig spredning (jfr. bemærkningerne ovenfor). Af ressourcemæssige grunde var det imidlertid ikke muligt at gennemføre flere interviews. Og jeg prioriterede at få indblik i samtlige interessentgruppers oplevelse af de tre eksisterende modeller for forvaltning af udsmykningsordningen snarere end at få afdækket enkelte gruppers opfattelse af flere cases, da det var en underliggende antagelse for undersøgelsen, at Kunstcirkulærets legitimitet både nu og fremover bør måles på, om ordningens intention, forvaltningsstrukturer såvel som de kunstneriske produkter, den resulterer i, opfattes som relevante for samtlige involverede.

De tre cases blev altså udvalgt på trods af bevidstheden om, at det på ingen måde er et udtømmende billede af den enkelte statslige bygherres praksis, som tegnes gennem undersøgelsen af ét projekt pr. bygherre. I den foreliggende situation, hvor forvaltningspraksisserne kun sporadisk er nedfældet skriftligt og endnu sjældnere er offentligt tilgængelige i den skriftlige form, vurderedes det alligevel, at interviewene kunne bidrage afgørende – men hvor det har været muligt i sammenhæng med skriftlige procedurebeskrivelser og observationsstudier – til en kortlægning af den enkelte statslige bygherres praksis. Udover at lægge grunden for en beskrivelse af de eksisterende forvaltningsmodeller bidrog interviewene også substantielt til at tegne et billede af styrker og svagheder ved de forskellige måder at forvalte 1,5%-reglen på, om end det her var afgørende at skelne mellem forhold, som var lokalt funderede (og fx skyldtes specifikke byggetekniske forhold i forbindelse med det konkrete byggeri, personsammensætningen i det nedsatte kunstudvalg eller en særlig (fx

flad/hierarkisk) organisationskultur) og mere generelle forhold, som syntes betinget af forvaltningsstrukturen generelt snarere end den konkrete kontekst. Sidst, men ikke mindst, gav de tre cases mulighed for at sammenligne data på interessentgruppeniveau på tværs af de valgte projekter og dermed bl.a. opnå indsigt i, hvordan de enkelte interessentgrupper opfatter deres rolle, ordningens funktion, betydning, muligheder og begrænsninger – og i hvilken forstand dette kan siges at være afhængigt af den konkrete forvaltningsstruktur eller andre forhold, som går på tværs af byherreinstanserne.

#### *Det semi-strukturerede interview*

Ifølge Martyn Hammersley er interviews typisk blevet brugt inden for socialvidenskaberne på fire forskellige måde måder, herunder "as a source of witness accounts about events and settings in the social world". (Hammerley 2008: 91). Når dette er intentionen bliver respondenten brugt "as a surrogate researcher, supplying data that the actual researcher would not otherwise have access to, or triangulating with data that he or she *can* collect" (Hammersley 2008: 92. Forfatterens understregning). Denne afhandlings kvalitative data er indhentet med præcis dette formål og fungerer både "as a direct source of information" i afhandlingens første afsnit og "as an indirect means of gaining data about the informants' orientation" (Hammersley 2008: 92) i andet afsnit.

Jeg valgte at gennemføre samtalerne som semi-strukturerede interviews med udgangspunkt i en interviewguide, der dels rummede en række spørgsmål om den proces, det enkelte kunstudvalgsmedlem havde været del af, og dels mere generelle spørgsmål om, hvorfor Kunstcirkulæret, ifølge respondenterne, eksisterer, hvad en kunstnerisk udsmykning er eller kan være, og om respondenterne havde særlige anbefalinger eller kommentarer til den proces eller det resultat, som vedkommende havde bidraget til, eller til udsmykningsordningen i sin helhed.

Interviewguiden og den semi-strukturerede form skulle på den ene side sikre en vis mulighed for komparativ analyse af besvarelserne, på den anden side åbne for mulighed af at der i samtalerne løb kunne dukke aspekter op, som jeg ikke havde tænkt på eller tillagt særlig betydning, men som for respondenterne var relevante for den proces, sammenhæng eller sag, de blev bedt om at beskrive eller forholde sig til (jfr. Gaskell 2002: 40).

Interviewguiden bestod af 20 spørgsmål og førte til samtaler af meget varierende varighed. Mens det korteste interview blev afsluttet inden for 30 minutter, tog det længste 1 time og 50 minutter, hvilket dels afspejler det spillerum, der var til at forfølge spor, som dukkede op

i løbet af den enkelte samtale, dels hvor forskelligt det var, hvad den enkelte erindrede om sagen og sidst, men ikke mindst, hvor stor forskel der var på, hvor meget erfaring den enkelte havde med udsmykningssager under Kunstcirkulæret generelt eller hvor stort vedkommendes engagement i udsmykningssagen var.

Da udsmykningsopgaverne bliver til i et samarbejde mellem relativt få aktører inden for meget afgrænsede miljøer, blev respondenterne som udgangspunkt lovet anonymitet og afhandlingen redegør hverken systematisk for de enkelte respondents holdninger til Kunstcirkulæret generelt, processen eller den resulterende udsmykning. I afhandlingen optræder der heller ikke navngivne citater fra de gennemførte interviews. Citaterne ledsages så vidt muligt kun enten af en angivelse af den citerede persons institutionstilknytning eller af en angivelse af vedkommendes arbejdsfunktion/-titel.

### *Interviews og refleksivitet*

Anvendelsen af kvalitative metoder fordrer refleksivitet på mange forskellige niveauer – bl.a. et forbehold for selve interviewsituationens indvirkning på de svar, som respondenterne giver<sup>19</sup>, og for den betydning som tidsforskydningen har for udlægningen af de begivenheder, processer og dialoger, som beskrives under samtalen. I nærværende sammenhæng blev det derfor tilstræbt at sikre respondenterne ”hjemmebanefordel” ved at foretage interviewene i respondenternes vante rammer, når det var muligt. Samtidig blev det understreget, at samtalerne primære formål ikke var en ”korrekt” faktuel rekonstruktion af de forløb, som kunstudvalgsmedlemmerne havde været del af, men i stedet et indblik i, hvordan den enkelte havde oplevet processen (jfr. Gaskell 2002 (2000): 41).

Særlig opmærksomhed blev viet den magtrelation, som Brendan Gough har påpeget, altid er på færde under produktionen af kvalitative forskningsdata: ”Although many qualitative researchers are committed to democratic forms of inquiry where the voices of participants are encouraged and respected, it is virtually impossible to escape researcher-participant relationships structured by inequalities” (Gough 2004: 23).

Grundet min førnævnte mangeårige tilknytning til Statens Kunstfonds sekretariat var der naturligvis særlig grund til at reflektere over dette både under forberedelsen til, gennemførelsen og analysen af projektets interviews. Jeg valgte således forud for interviewene at tydeliggøre min tilknytning til Slots- og Kulturstyrelsen, mens jeg under samtalerne under-

---

<sup>19</sup> Fx et (u)bevidst ønske om positiv selvfremsstilling, lokalitetens betydning for respondentens åbenhed og tryk i interviewsituationen.

stregede min forskningsmæssige uafhængighed af fondens og styrelsens interesser.<sup>20</sup> Da jeg imidlertid mod forventning ikke mødte tilbageholdenhed, men snarere ofte uhildet åbenhed i interviewsituationerne, har mine overvejelser i forbindelse med databehandlingen snarere været rettet mod eventuelle konsekvenser for respondenterne af at anvende deres udsagn, end mod hvorvidt min dataindsamling er blevet begrænset af min institutionelle forankring.

### *Risikovillighed*

Som det fremgår af ovenstående, har analyserne i nærværende afhandling ikke kunnet gennemføres uden stor generøsitet og interesse fra mange parter. De interviewede kerneinteressenters åbenhed i dialogen med mig på trods af, at miljøet, som de statslige udsmykninger skabes inden for, udgøres af en relativt begrænset persons-kare, er bare ét udtryk blandt mange på den risikovillighed, som denne afhandling er et resultat af. For ikke blot har Statens Kunstfond med deres finansiering af dette forskningsprojekt valgt at investere i viden, som i kraft af sin kritiske tilgang til genstandsfeltet potentielt kan anvendes til at kompromittere Kunstcirkulærets legitimitet på et politisk niveau. Fonden har også aktivt blåstemplet en undersøgelse af sin egen rådgivningspraksis på Kunstcirkulærets område. Før blikket rettes mod lovtekster, forvaltningspraksisser, lingvistiske kernebegreber og udførte udsmykninger, skal det derfor understreges, at *U/Skrevne regler* hverken har til formål at save den gren over som projektets økonomiske investorer, respondenterne fra Bygningsstyrelsen, Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse eller undertegnede qua min institutionelle tilknytning sidder på. Når der i det følgende rives, vrides, bides og flås i grenen fra de ovennævnte vinkler, er det i stedet for at teste grenens konstruktion, bestanddele, bæredygtighed, svage punkter, visne led, knopskydninger og forgreninger med henblik på udvikling snarere end afvikling og med erhvervs-ph.d.'ens indbyggede krav om "nytteværdi" for værtsinstitutionen for øje.

---

<sup>20</sup> Invitationen til at deltage i interviewene blev udsendt fra min mailkonto i Slots- og Kulturstyrelsen for at klargøre tilknytningen, mens uvildigheden i forhold til fond og sekretariat blev taget op i løbet af de enkelte samtaler, såfremt dette forekom nødvendigt.

Findes der en overordnet beslutning, en ordre vedrørende en sådan scenografi omkring rådhus, offentlige administrationer og deres arkitektur?

Pablo H. Llambias<sup>21</sup>

### Afsnit 1. Kunstcirkulæret: En introduktion til ordlyd, forhistorie, forvaltning etc.

Cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri m.v. er det nærmeste, man i Danmark kommer på "en overordnet beslutning, en ordre", der definerer placeringen og anvendelsen af kunst i vores offentlige omgivelser. Økonomisk set er cirkulæret en af de væsentligste årsager til, at befolkningen overalt i landet møder statsligt finansieret kunst i deres nærmiljø, da det resulterer i, at der i gennemsnit afsættes ca. 11 mio. kr. årligt til den særlige gren af kunst i offentlige rum, som udsmykningsdisciplinen udgør. I sammenligning med den statslige kunststøtte, som forvaltes af Statens Kunstfonds Legatudvalg for Billedkunst til kunst i offentlige rum, er summen betragtelig.<sup>22</sup> Cirkulæret leverer således både et substantielt bidrag til den statsligt støttede kunstproduktion, den offentlige bygningskultur og befolkningens adgang til samtidskunst.

Trods dette har formålet med cirkulæret, forvaltningen af det samt dets kunstneriske udbytte indtil nu unddraget sig både systematisk, forskningsorienteret granskning<sup>23</sup> og offent-

---

<sup>21</sup> Pablo H. Llambias: *Rådhus*, 2002 (1997), p. 86.

<sup>22</sup> Tallet er et gennemsnit for perioden 2011-2014 og stammer fra "Kunst i det offentlige rum – Nationalt overblik over offentlig økonomi, praksis og formål" (p. 25), der bl.a. har kortlagt den økonomi, som knytter sig til Kunstcirkulæret. Til sammenligning har Statens Kunstfonds Legatudvalg for Billedkunst i samme periode bevilget ca. 12,5 mio. kr. årligt til produktion af kunst i offentlige rum (op. cit., p. 24).

<sup>23</sup> Både Leila Kroghs *Kunst i rummet: monumentaludsmykning i Danmark 1964-1988* og Ulla Gruts *Kunsten i samfundet – udsmykning og kunststøtte i Danmark 1980-1990* behandler perioder før Kunstcirkulærets virkning for alvor er manifest, hvilket hænger sammen med de statslige byggeriers lange produktionstid, og publikationerne sonderer ikke mellem projekter under Statens Kunstfond og Kunstcirkulæret. Sidstnævnte er også tilfældet med jubilæumspublikationen *Stedsans – 25 indgange til kunsten derude* (2014), der med Statens Kunstfond som afsender næppe kan siges at levere en uvildig, kritisk optik på cirkulærets forvaltningspraksis og udkomme, hvilket da heller ikke er dens primære ærinde.

lig debat<sup>24</sup>, hvilket forekommer bemærkelsesværdigt i lyset af det store fokus på finansieringen af kunst på de kommende, regionale supersygehuse, der ellers har præget medieområdet siden foråret 2016. Imidlertid har dog også netop de økonomiske aspekter af cirkulæret påkaldt sig nogen intern politisk interesse inden for de seneste år.

Der findes naturligvis ikke én entydig forklaring på den tilsyneladende almene mangel på interesse for cirkulæret uden for Christiansborgs mure. Men udover en ujævn formidlingsindsats på området kunne manglende transparens og mange aktører i forvaltningen af ordningen være en del af forklaringen. En anden del af forklaringen kunne være det forhold, at udsmykningsordningens historie egentlig går tilbage til etableringen af det første Statens Kunstfond i 1956 og frem til 1983 var en del af kunstfondens DNA, men i forbindelse med Kunstcirkulærets vedtagelse i 1983 overgik fra Kulturministeriet til By- og Boligministeriets ressort. For når der i det følgende redegøres for cirkulærets ordlyd, forhistorie, oprindelige intention, nuværende forvaltningspraksis og aktuelle udfordringer tegnes der et billede af en tilnærmelsesvist skizofren ordning, splittet ikke blot mellem kunst- og byggefaglige interesser, men også velfærds- og konkurrencestatslige rationaler, og forvaltet af en række indbyrdes uafhængige, statslige aktører, der ikke nødvendigvis har sammenfaldende ideer om, hvori cirkulærets grundlæggende legitimitet består, hvem dets primære interessenter er eller hvordan det skal forvaltes i praksis. Der er med andre ord ikke én entydig instans, som repræsenterer indgangen til og formidlingen af Kunstcirkulæret for alle statslige bygherrer, brugere, kunstnere og offentligheden generelt. Som et resultat af dette fremstår udsmykningsordningen som et kludetæppe af mangeartede tråde, man kun gennem en kombination af empirisk indsigt og kulturpolitiske studier kan danne sig et (nogenlunde) overblik over i sin helhed og dermed forholde sig kritisk til.

Formålet med den følgende kortlægning af lovgrundlag, historik og forvaltningspraksis er således helt basalt at forsøge at udrede trådene, beskrive den gradvise ændring i statens tilgang til finansiering af udsmykningsprojekter, indskrive ordningen i den overordnede kulturpolitiske udvikling i Danmark og dermed skabe en historisk og kulturpolitisk forståelsesramme for den nuværende ordning. Men ambitionen er samtidig også at skabe grundlag for en kvalificeret diskussion blandt cirkulærets primære aktører og interessenter om ordningens nuværende lovgivningsmæssige og administrative rammer og om mulighederne og

---

<sup>24</sup> Som del af sin kampagne om "Kunstkliken" og "gagkak-indkøb" af kunst for offentlige midler bragte Ekstra Bladet dog d. 15. august 2016 en negativt vinklet artikel om Kunstcirkulæret under overskriften "'Hemmelig' kunst for millioner". *Ekstra Bladet*, 15.8.2016, pp. 14-15.

behovet for en (fælles) fremtidig udvikling og optimering af ordningen på strategiske områder. Mens det ikke er formålet med dette afsnit at fremsætte deciderede anbefalinger til fremtidig forvaltningspraksis, udpeges der i stedet afslutningsvist specifikke områder med et stort udviklingspotentiale.

#### *Cirkulærets formelle anvendelsesområde og ordlyd*

Cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri m.v. (CIR nr 9067 af 17/02/2004) blev oprindeligt formuleret i 1983 og revideret i 2004. Kunstcirkulæret, som det populært kaldes, er formelt knyttet til Lov om offentlig byggevirksomhed (LOV nr 623 af 14/06/2011, tidligere Lov om statens byggevirksomhed m.v. (LOV nr 228 af 19/05/1971)), og forvaltes i dag af Bygningsstyrelsen [også kaldet Bygst] under Transport-, Bygnings- og Boligministeriet.

Selvom Lov om offentlig byggevirksomhed siden 2011 har omfattet stat, kommuner og regioner, er Kunstcirkulærets anvendelsesområde udelukkende statsligt byggeri. Begrundelsen for dette er, at lovens rækkevidde i 2011 blev udvidet ud fra et effektiviseringsrationale, og at udvidelsen således fandt sted som

led i udmøntningen af aftalen om Konkurrencepakken af 11. april 2011 [...], som skal fremme konkurrencen og produktiviteten i den private og offentlige sektor. Formålet [...] er at skabe større effektivitet i byggeriet ved at lade større kommunalt og regionalt byggeri omfatte af de kvalitets-, produktivits-, og innovationsfremmende regler, som det statslige byggeri i dag er omfattet af. Lovforslaget indebærer [...], at kommuners og regioners byggeri alene vil blive omfattet af de regler, der har et klart kvalitets- og produktivitetsfremmende sigte, ...<sup>25</sup>

Kunstcirkulæret forventes med andre ord ikke at bidrage til lovens grundlæggende effektiviseringsformål, der diskursivt sammenkobler produktivitet, innovation og kvalitet. Det knytter sig fortsat til den statslige del af byggeloven, men har, som der senere i dette afsnit skal redegøres for, sin rod i velfærdsstatslige værdier og en overordnet målsætning, der er fremmed for det økonomiske konkurrenceparameter – et skisma, som hidrører fra Kunst-

---

<sup>25</sup> Citeret fra Økonomi- og Erhvervsministeriets ”Besvarelse af spørgsmål 16 ad L 203 stillet af Boligudvalget den 5. Maj 2011 efter ønske fra Thomas Jensen (S)”, <http://www.ft.dk/samling/20101/lovforslag/1203/spm/16/svar/805842/997018.pdf>.



cirkulærets forhistorie inden for det danske kunststøttesystem og senere overførsel til et byggefagligt ressortområde.

Cirkulæret, der er ganske kort, definerer overordnet følgende forhold:

- hvilke statslige bygninger skal udsmykkes kunstnerisk
- hvilke beløbssatser skal øremærkes til udsmykning
- hvad forstås ved kunstnerisk udsmykning
- hvilken proces skal bygherrer følge i forhold til en eventuel kunstnerisk udsmykning

Cirkulæret omfattede oprindeligt statsligt nybyggeri, ombygning og tilbygning, men har siden 2004 også dækket statslig finansieret "om- og tilbygning af private ejendomme, der lejes af staten" (§1., Stk. 4.), samt byggeri til institutioner, der modtager mindst 50% af deres driftstilskud fra staten. Det "gælder for byggeri, hvor håndværksudgifterne ekskl. moms overstiger 1 mio. kr." (§1., Stk. 7) og skal primært finde anvendelse i bygninger, der er tilgængelige for offentligheden eller "anvendes af et betydeligt antal ansatte" (§3).

Ifølge cirkulæret skal der afsættes 1,5% af håndværkerudgifterne<sup>26</sup> ekskl. moms pr. byggeri til udsmykning, men hvis en bygherre har flere statslige byggeprojekter, kan "det afsatte beløb anvendes til kunstnerisk udsmykning af bygherrens samlede byggeri og bygninger" (§2., Stk. 3). Beløbet skal således afsættes pr. byggeri, men er ikke bundet til det enkelte byggeri og kan derfor anvendes til udsmykning af et andet af bygherrens byggerier, hvis dette ønskes. Den nuværende procentsats på 1,5% stammer fra cirkulære-revisionen i 2004, hvor den blev forhøjet fra oprindeligt 1% samtidig med, at beregningsgrundlaget ændredes

---

<sup>26</sup> Jfr. Vejledning til cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri m.v. (VEJ nr 9189 af 31/03/2015) definerer Kunstdokumentation af håndværkerudgifter "ved at henvise til specifikke kontonumre i en kontoplan for statsligt byggeri, der imidlertid ikke længere er tidssvarende. Disse kontonumre omfattede blandt andet bygningsbasis, primære bygningsdele, bygningskomplettering, VVS-anlæg samt el- og mekaniske anlæg." Det fremgår både af selve cirkulæretstekstens § 2 og vejledningens afsnit "Beregning af kunstmidler", at udgifter til særlige tekniske installationer og anlæg ikke indgår i håndværkerudgifterne. Vejledningen pointerer også, at det ofte beror på et skøn, hvad der skal defineres som særlige tekniske installationer i det enkelte byggeprojekt. Bygningsstyrelsen har i øvrigt lavet en overførelsestabel fra den gamle til den nye kontoplan, som præciserer, hvilke udgifter kunstmidlerne skal beregnes af i dag (jfr. mail af d. 1-8-2016 fra Tyra Dokkedal, projektleder, Kunst, Bygningsstyrelsen, ). Af denne tabel fremgår det også, at udgifter til byggeplads og rådgivning og konsulent ikke hører under håndværkerudgifter.

fra 1% af bygningsudgiften inkl. moms til 1,5% af håndværkerudgifterne ekskl. moms.<sup>27</sup>

Om selve den kunstneriske udsmykning hedder det i cirkulæret, at den ”kan være en integreret del af bygningens arkitektur eller bestå i bestilte eller indkøbte kunstværker til anbringelse i, på eller uden for bygningen” (§3., Stk. 2). Cirkulæret er dermed principielt åbent for kunstneriske udsmykninger inden for alle kunstarter, der kan fungere på de nævnte præmisser.

Såfremt beløbet til udsmykning er mindre end 250.000 kr. kan bygherren selv beslutte, hvordan midlerne til udsmykning skal anvendes. Overstiger beløbet denne grænse, skal Statens Kunstfond så tidligt som muligt i processen konsulteres med henblik på en vurdering af ”byggeriets egnethed for kunstnerisk udsmykning” (§5). Er byggeriet egnet, beslutter bygherren, om byggeriet skal udsmykkes kunstnerisk. Hvis dette er tilfældet ”aftales den videre procedure med Statens Kunstfond” (§5., Stk. 3), hvormed der konkret menes Legatudvalget for Billedkunst jfr. præcisionen i BEK nr 592 af 14/05/2013 om kunst i det offentlige rum kapitel 3, § 7 og § 10.<sup>28</sup>

#### *Vejledning til cirkulæret*

I sin kortfattede form åbner cirkulæreteksten for fortolkning på en lang række områder. Og i erkendelse af de mange spørgsmål, som cirkulæret har vist sig at rejse<sup>29</sup>, har Bygningsstyrelsens juridiske afdeling i samarbejde med billedkunstenheden i Kulturstyrelsen (nu Slots- og Kulturstyrelsen) udarbejdet Vejledning til cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri m.v. (VEJ nr 9189 af 31/03/2015). Det overordnede formål med denne uddybende tekst er iflg. afsenderne at sikre:

- Høj kunstnerisk kvalitet.
- Økonomisk forsvarlig anvendelse af de afsatte midler.
- Ensartet praksis.

---

<sup>27</sup> Et flertal i Folketinget vedtog allerede i marts 1999 at forhøje procentsatsen til 1,2% af bygningsudgiften inkl. moms. Dette blev dog først effektueret med cirkulærerevisionen i 2004, hvor beregningsgrundlaget af tekniske årsager blevet ændret til 1,5% eksklusiv moms (jfr. brev fra kulturminister Elsebeth Gerner Nielsen til Folketingets Kulturudvalg, [http://webarkiv.ft.dk/?/samling/19991/udvbilag/kuu/almdel\\_bilag426.htm](http://webarkiv.ft.dk/?/samling/19991/udvbilag/kuu/almdel_bilag426.htm)).

<sup>28</sup> Det skal dog bemærkes, at det ikke utvetydigt fremgår af BEK nr 592, at netop Legatudvalget for Billedkunst skal varetage opgaven på vegne af Statens Kunstfond, da de nævnte paragraffer under kapitel 3 er sidestillede og ikke underordnede hinanden.

<sup>29</sup> VEJ nr 9189 af 31/03/2015, afsnittet ”Baggrund og formål med vejledningen”, <https://www.retsinformation.dk/Forms/R0710.aspx?id=169451>

- Effektive arbejdsprocesser med klar ansvarsfordeling.
- Kvalitetssikring af det administrative grundlag.
- Fokus på drift og vedligehold og aftaler om værkets levetid.
- Dokumentation og formidling overfor omverdenen.<sup>30</sup>

Vejledningen baserer sig til dels på interessenternes erfaringer og behov, idet disse blev søgt inkorporeret og imødekommet gennem en høringsrunde i efteråret 2014 forud for færdiggørelsen og offentliggørelsen af teksten. Her valgte primært parter fra billedkunstmiljøet at bidrage.<sup>31</sup>

Vejledningen retter sig mod alle cirkulærets interessenter (herunder bygherrer, arkitekter, konsulenter, kunstnere og brugere af bygningerne) og rummer anbefalinger til, hvordan cirkulæret bør udmøntes i praksis.<sup>32</sup> Udover 1. at resumere formålet med ordningen, uddyber vejledningen således, 2. hvornår der skal afsættes midler til udsmykning, 3. hvordan beløbet til udsmykning beregnes, 4. hvad midlerne må anvendes til, 5. hvilke typer af udsmykning, der kan være tale om, 6. Statens Kunstfonds rolle i udsmykningsprojekterne, 7. anbefalinger til nedsættelse af kunstudvalg og proces for valg af kunstner, 8. opmærksomhedspunkter i forhold til udførelsesfasen, 9. bygherre og kunstners rettigheder og pligter, 10. retningslinjer i forhold til kunstværkets vedligeholdelse.

Mens Bygningsstyrelsen netop har gennemført en evaluering af selve Kunstcirkulæret som led i en større gennemgang af Lov om offentlig byggevirksomhed, foreligger der endnu ingen formel vurdering af, hvorvidt vejledningen har skabt større klarhed blandt interessenterne om cirkulærets anvendelse generelt. Som denne afhandling vil vise, påkalder spørgsmålene om, hvilke typer kunst betegnelsen ”kunstnerisk udsmykning” dækker over, hvad

<sup>30</sup> VEJ nr 9189 af 31/03/2015, *ibid.*

<sup>31</sup> Bygningsstyrelsen inviterede flg. parter til at deltage i høringen: de billedkunstfaglige interessenter Billedkunstnernes Forbund (BKF), UKK (Unge kunstnere og Kunstformidlere), Akademiraadet, Statens Kunstfond samt Kulturstyrelsen, og de statslige bygherrer Finansministeriet, Forsvaret, Kulturministeriet, Kriminalforsorgen, Naturstyrelsen og Styrelsen for Slotte og Kulturejendomme. Heraf indsendte Akademiraadet, BKF og Statens Kunstfond bemærkninger, mens Kulturstyrelsen afstod fra at deltage i høringen, da vejledningen blev udarbejdet som et samarbejde mellem Kultur- og Bygningsstyrelsen.

<sup>32</sup> Vejledninger offentliggøres normalt ikke på retsinformation.dk, men denne vejledning er alligevel af rent tekniske årsager at finde her, selvom den ikke har anden retskildeværdi end at være vejledende i fht. fortolkningen af cirkulæret (jfr. mail af d. 2-8-2016 fra Dorte D. Westphall, fuldmægtig, Cand. jur., Afd. jura, Bygningsstyrelsen).

vil det sige at vurdere ”byggeriets egnethed” for udsmykning og hvilken rolle Statens Kunstfond spiller i forhold til ”den videre procedure” sig ihvertfald fortsat opmærksomhed.

#### *De statslige udsmykninger forhistorie inden for Statens Kunstfond*

Det nuværende Kunstcirkulære og den danske procent-regel er ikke en opfindelse fra de tidlige 1980’ere, men har i stedet sin rod i Statens Kunstfonds oprindelige formål. Og når udsmykningsordningen under Kunstcirkulæret indledningsvis i dette afsnit betegnes som skizofren og splittet mellem kunst- og byggefaglige og velfærds- og konkurrencestatslige rationaler, hænger det uløseligt sammen med ordningens forhistorie og udspring i det danske kunststøttesystem og Statens Kunstfond, hvis udvikling bl.a. beskrives udførligt i kunstfondens jubilæumspublikation fra 2004.

”Til fremme af den billedkunstneriske medvirken ved udformningen og udsmykningen af statens bygninger og anlæg oprettes et fond under navnet Statens Kunstfond”<sup>33</sup>, hed det nemlig i 1956, da det første Statens Kunstfond så dagens lys. Etableringen af fondet var resultatet af mange års pres fra det billedkunstneriske miljø og et gunstigt politisk klima. De danske billedkunstnere havde i flere årtier forsøgt at opnå politisk opmærksomhed omkring deres arbejdsforhold og økonomiske vilkår, og under parolen ”Mere plads til nutidskunst” gik kunstnerorganisationer og Kunstakademiet 1. december 1953 i optog til Christiansborg med kravet om at få indført en procent-regel i Danmark efter svensk og norsk forbillede, idet disse nordiske lande allerede havde indført tilsvarende ordninger i 1930’erne. På dansk grund var kravet uden politisk effekt blevet fremsat i 1938 og 1941, men denne gang førte billedkunstnernes ønske til nedsættelsen af en Kunstkommission, hvis anbefalinger i 1956 mandede ud i den første kunstfondslov efter et lovforslag fremsat af den socialdemokratiske undervisningsminister Julius Bomholt. Af fremsættelsestalen fremgår det, at ministeren var motiveret af et ønske om at sikre kunstnerne støtte gennem en statslig ordning, der både kunne demonstrere samfundets vilje til at påtage sig ansvaret for kulturarvens producenter og sikre den danske befolkning i alle egne af landet adgang til samtidskunst af høj kvalitet (Østerby 2015: 16).<sup>34</sup> Og da Kunstfondets virkefelt i 1964 blev udvidet til

---

<sup>33</sup> Lov om oprettelse af Statens Kunstfond og Eckersberg-Thorvaldsenfondet, Lov nr. 133 af 25. Maj 1956, § 1. Stk. 1. Her citeret fra *Statens Kunstfond – Beretning for tiden til 31. marts 1959*, p. 30.

<sup>34</sup> Der er en påfaldende lighed mellem idealet om demokrati og dannelse, som gennemsyrrer Bomholts kommentar i fremsættelsestalen om, at ”[d]er er ingen tvivl om, at det vil være af uvurderlig betydning for den opvoksende slægt at kunne færdes i skoler og læreanstalter, hvor maleres og billedhuggeres arbejder kan virke inspirerende og stimulerende på de unges livsforståelse, og for hele

at indbefatte litteratur og musik tydeliggjordes det dobbelte formål med kunststøtten – og herunder udsmykningerne – også i bemærkningerne til forslaget om Lov om Statens Kunstfond, idet man ekspliciterede at:

Lovforslaget tilsigter at fremme dansk skabende kunst ved direkte støtte til bevarelse og udvikling af den talentfulde kunstners skabende evner og ved at stimulere til en øget kunstnerisk produktion, så samfundet som helhed kan få større del i de kunstneriske frembringelser.” (F.T. 1963/64 tillæg A, spalte 919).

Denne dobbelte målsætning var i harmoni med socialdemokraternes generelle velfærdsstrategi og tanken om, at ”udviklingen af samfundets sociale velfærd skulle gå hånd i hånd med samfundets kulturelle velfærd” (Lederballe Pedersen, 2017: upagineret). Som den kommende socialdemokratiske statsminister Viggo Kampmann udtrykte det under valgkampen i efteråret 1960: ”Vi vil bygge universiteter og læreanstalter. Vi vil bygge sociale institutioner. Vi vil støtte kunst og kultur. Vi vil højne standarden på alle områder.” (Bidstrup 1977: 17)

Forvaltningsmæssigt var det første kunstfond ledet af en ”styrelse” udpeget af undervisningsministeren og med repræsentation af undervisningsministeriet. Inden for styrelsen nedsattes et forretningsudvalg bestående af fire-fem personer inklusiv en repræsentant for hver af de tre kunstarter – bygningskunsten, billedhuggerkunsten og malerkunsten. Med udvidelsen af fondets virkefelt i 1964 bortfaldt den politiske repræsentation i bestyrelsen og armslængdeprincippet trådte i kraft i de nedsatte udvalg, der udelukkende bestod af medlemmer rekrutteret fra kunstarternes faglige miljøer, udpeget for en treårig periode. Mens der blev nedsat ét udvalg for litteraturen og ét for tonekunsten, fik billedkunsten to treper-

---

landets befolkning at kunne opleve kunsten i offentlige bygninger, kirker, rådhus, biblioteker, hospitaler o.s.v.”, og Ny Carlsbergfondets stifter Carl Jacobsens formulering fra 1906 om, at kunsten ”skal være lige saa meget til Glæde for Menigmand, at ogsaa han fornemmer Skønhedens Magt. Derfor skal den anbringes, hvor Folk færdes og daglig har den for Øje (...) lad Skoler, Sygehuse, Kirker, alle offentlige Bygninger, Haver og Anlæg faa den Kunst, som passer for dem. Lad kunsten adle vor By, saa den vil adle vort Liv.” Dette vidner om, at socialdemokraternes ambition ikke i sig selv var ny, men at anerkendelsen af statens ansvar for det kulturelle demokrati var. (Se i øvrigt Østerby 2015: 14-26). Bomholt citeret fra *Sortebog* 1956: Skriftlig fremsættelse af lovforslag, s. 2259-60. Carl Jacobsen citeret fra Aagesen 2004: 298. Oprindeligt gengivet i *Ny Carlsbergfondet og dets Virksomhed 1902-1927*, København 1927, p. 40.

soners udvalg – et udsmykningsudvalg og et indkøbs- og legatudvalg. Frem til 2002 bibeholdtes denne struktur og man tilstræbte i hele perioden at sikre, at kompetencer inden for både det arkitektfaglige, skulpturelle og maleriske felt var til stede i udsmykningsudvalget. Først med kunstfondsloven af 2013, der medførte nedlæggelse af Udvalget For Kunst I Det Offentlige Rum, som udsmykningsudvalget formelt hed i perioden 2002-2013, blev principet om alle tre kunstarters repræsentation i udvalget fraveget. Opgaven vedrørende udsmykninger og andre kunstneriske tiltag i det offentlige rum blev nu placeret i Statens Kunstfonds Legatudvalg for Billedkunst, der blev udvidet til et femmandsudvalg udpeget for fire år – indtil videre med en sammensætning på fire billedkunstnere og en kunsthistoriker.<sup>35</sup> Den rådgivning, som Statens Kunstfond leverer i henhold til Kunstcirkulærets ordlyd, er i dag knyttet til Legatudvalget for Billedkunst og sker på baggrund af de faglige kvalifikationer og erfaringer, som er samlet her.

Men når offentlige udsmykninger har været en grundlæggende del af Statens Kunstfonds opgaveportefølje og DNA siden fondens etablering, hvorfor skilte man så de statslige udsmykningsopgaver ud fra den øvrige mængde offentlige kunstprojekter i 1983 og lod opgaverne flytte fra Kulturministeriets ressort til By- og Boligministeriet? Dette belyses i det følgende, hvor den politiske debat frem mod oprettelsen af Kunstcirkulæret og de kunstfaglige interesser i cirkulærets eksistens skitseres.

#### *Kunstcirkulærets etablering: Fra Kulturministeriets til By- og Boligministeriets ressort*

”Det ville være lykkeligt, hvis kunsten kunne indgå som en prægende del af alt offentligt byggeri og andre fællesområder, men det lader sig langt fra realisere ved hjælp af fondets midler.” skrev formanden for de billedkunstneriske udvalg Hans Edvard Nørregård-Nielsen i årsberetningen for 1981 (*Statens Kunstfond. Beretning XVII 1. januar – 31. december 1981*: 12). Og tilsyneladende blev hans bøn hørt, for kort tid efter genfandtes første del af netop denne passus i et ”Forslag til folketingsbeslutning om kunstnerisk udsmykning af statens bygninger”, som blev fremsat af fem folketingsmedlemmer for SF d. 9. februar 1983.<sup>36</sup> Forslagsstil-

---

<sup>35</sup> I perioden 2014-15 bestod udvalget således af Morten Stræde, Birgitte Anderberg, Jesper Fabricius, Katja Bjørn og Mette Winckelmann, mens udvalget udpeget for perioden 2016-20 består af Søren Taaning, Mikkel Carl, Eva Steen Christensen, Jacob Fabricius og Ane Mette Ruge.

<sup>36</sup> På trods af forespørgsler hos Bygningsstyrelsen, Folketingets Bibliotek, Arkiv og Oplysningstjeneste og Rigsarkivet samt gennemgang af Kulturministeriets journalplan 1977-1983 og fysisk gennemgang af kildemateriale opbevaret i Kulturministeriet, er det ikke lykkedes at finde materiale, der kan belyse forbindelsen mellem Statens Kunstfonds ønske og SF's forslag. Rigsarkivet oplyste i mail af d.

lerne genoplivede billedkunstnernes årtier-gamle ønske om en decideret 1%-regel, så der på de årlige finanslove skulle afsættes penge til udsmykning i forbindelse med statsligt byggeri. Og som i et ekko af Julius Bomholt knap 30 år tidligere var argumenterne dels at "berige miljøet og formidle kunstoplevelser til et bredt publikum, som ellers ikke pr. tradition har beskæftiget sig med ny kunst" og at skaffe "arbejdsmuligheder for nogle af de unge og yngre kunstnere, der på grund af meget usikre levevilkår ofte har vanskeligt ved at bruge og udvikle deres kunstneriske evner."<sup>37</sup> Frem for at skulle sikre permanente udsmykninger i alle statens byggerier, havde forslaget til formål at skabe en bred vifte af forskellige udsmykningsprojekter og sikre en risikovillighed til at afprøve nye kunstformer, der ikke nødvendigvis havde lang holdbarhed.<sup>38</sup>

Det økonomiske incitament til ordningen var, ifølge SF, at Statens Kunstfonds midler til udsmykning, trods en nylig forhøjelse ikke stod mål med mængden af ansøgninger. Kun hvis staten supplerede fondens bevillinger og afsatte midler til udsmykning af statsligt byggeri direkte på finansloven, kunne fonden "leve op til lovens intentioner" og dens "midler kunne anvendes til støtte og inspiration for andre, der vil sætte noget ind på indkøb af kunst og kunstnerisk udsmykning".<sup>39</sup>

En vis fleksibilitet i forhold til anvendelsen af de afsatte midler var tænkt ind i forslaget, idet der blev indstillet til, at der nok skulle afsættes 1% pr. byggeri, men at anvendelsen skulle være fleksibel afhængigt af "byggeriets karakter, åbenhed, besøgstal etc." På det administrative niveau lagde forslaget op til, at der blev nedsat et selvstændigt udvalg under ministeriet for kulturelle anliggender med repræsentanter for både kultur- og boligministeriet samt repræsentanter for billedkunst-, arkitekt- og evt. kunsthåndværkerorganisationer. Dette udvalg skulle både vurdere byggeriets egnethed for udsmykning, komme med forslag til beløbenes størrelse til de enkelte udsmykninger og godkende planerne for udsmykninger. I tilgift til dette udvalg skulle der i de enkelte byggesager nedsættes lokale udvalg bestående af bygherrerrepræsentant(er), arkitekt og de(n) valgte kunstner(e).

---

5-5-2016, at dokumenter vedr. udstedelsen af Kunstcirkulæret skulle søges i arkivet for Byggestyrelsens 2. Kontor Statsbyggearkivet. Jeg lokaliserede derefter materialet til byggestyr. 2. kt. j. nr. 1-24-83 og fandt også materiale fra Kulturministeriet vedr. sagen på journalnr. 3310-1-83, men intet belyser forholdet mellem Statens Kunstfond og SF's forslag.

<sup>37</sup> Jfr. Beslutningsforslag nr. B 67, 1983, Bemærkninger til forslaget

<sup>38</sup> Jfr. Beslutningsforslag nr. B 67, 1983, *ibid.*

<sup>39</sup> Jfr. Beslutningsforslag nr. B 67, 1983, *ibid.*

Forslaget kom til 1. behandling d. 11. marts 1983, hvor det fik en blandet modtagelse i en debat: regeringens repræsentanter kulturminister Mimi Stilling Jakobsen (CD), partifællen Kruse Rasmussen, Eva Møller (K) og Mette Madsen (V) udtrykte alle sympati for forslaget, men afviste af økonomiske årsager at bakke op om det bl.a. med henvisning til, at Statens Kunstfond netop havde fået forhøjet sin bevilling. Samtidig begrundede kulturministeren sin afvisning med, at den foreslåede forvaltningsstruktur med nedsættelse af et nyt udvalg var unødvendig, da Statens Kunstfond allerede havde et udvalg, som kunne varetage opgaven. Fremskridtspartiets Kristen Poulsgaard stillede sig også afvisende, idet han fandt forslaget ufinansieret og så det som udtryk for et ønske om at "få nogle flere udvalg" og "nogle gode ben at gnave" snarere end et ønske om at højne bygningskulturen. Han fremhævede endvidere udsmykninger af lokale kunstnere i Vestjylland som eksempel på en velfungerende praksis fra kommunalbestyrelsernes side uden statslig indblanding. (*Folketingstidende: Forhandlingerne VI: 7535*)

Anderledes positive overfor forslaget var Marianne Bentsen-Pedersen, der talte på vegne af forslagsstillerne i SF, og Socialdemokratiets Søren Hansen. Sidstnævnte var således både begejstret for det socialpolitiske kunstnerstøtteperspektiv i ordningen, da "Kunstnerne [...] er placeret ringere økonomisk og socialt end nogen anden befolkningsgruppe i dette land...", og den påtænkte forvaltningsmodel med et nyt udvalg, som ville reducere risikoen for anklager om indspisthed og nepotisme i fordelingen af midlerne. (*Folketingstidende: Forhandlingerne VI: 7529-7530*). Også det Radikale Venstres Bernhard Baunsgaard talte for forslaget i et indlæg, som både kommenterede forslagets økonomiske ramme og kunstens generelle samfundsmæssige værdi. Gennem en sammenligning med de anseelige midler, der allokeredes til hestevæddeløb via overskuddet fra Tipsselskabet, søgte Baunsgaard at perspektivere det "beskedne" beløb, som en procentregel til udsmykninger ville kaste af sig. Og med udsagnet: "Jeg ved ikke, hvad vi når ved at støtte hestevæddeløb på den anførte måde, men jeg er meget sikker på, at vi når en masse ved at støtte kunst" (*Folketingstidende: Forhandlingerne VI: 7539*), placerede han sig utvetydigt på fortalernes side – om end han udtrykte usikkerhed om, hvorvidt afsættelse af en procentsats var den rigtige vej at gå. Den generelle samfundsmæssige værdi ved at støtte kunsten demonstrerede Baunsgaard ved at henviser på animeret vis til Holstebro, som han fandt vakt til live efter byens indkøb af Giacomettis *Kvinde på kærre*:



Der kom skub i Holstebro på alle leder og kanter, fordi man pludselig gav sig til at tænke nyt på andre områder også.

Det er det, vi får gennem at beskæftige os med kunst, at vi pludselig kan få øjnene op for sammenhænge eller nye muligheder på andre områder, der ikke har en smule med kunst at gøre, også i erhvervslivet. (*Folketingstidende: Forhandlingerne VI: 7539*)

Han afsluttede fuld af forhåbning sit indlæg med ordene:

tænk, om det beskedne beløb til forøgelse af den kunstneriske udsmykning, der her er tale om, fik gang i Danmark, som man fik gang i Holstebro, ved at give os noget at se på i statens bygninger. (*Folketingstidende: Forhandlingerne VI: ibid.*)

1. behandlingen afrundedes herefter af forslagsstilleren Ingerlise Koefoed (SF), som opsummerede de tre formål med forslaget – at få kunsten ud blandt befolkningen, at højne kvaliteten af det byggede miljø og at skabe arbejdsmuligheder for billedkunstnerne. I en replik til sin partifælle Marianne Bentsen-Pedersen, som under forhandlingen havde efterlyst brugerrepræsentation i de udvalg, der skulle vælge udsmykningerne, forsikrede hun om, at bygningernes brugere også skulle repræsenteres i de lokalt nedsatte kunstudvalg for at sikre en positiv indstilling til projekterne gennem medejerskab og medindflydelse. Endelig kommenterede hun, hvorfor forslaget var begrænset til at omfatte statens bygninger. For hensigten med forslaget var ikke blot at sikre udsmykning af statsligt byggeri, men at øremærke flere penge til udsmykning af offentligt byggeri generelt. Da kommunerne imidlertid var ramt af nedskæringer i bloktilskuddene, fandt man, ”at det måske ville være lidt ubilligt lige nu at pålægge kommunerne den ekstra udgift”. (*Folketingstidende: Forhandlingerne VI: 7541*) Strategien var derfor i stedet at indføre en statslig ordning, så Statens Kunsthjælps midler ikke skulle anvendes til udsmykning af statens egne bygninger, men kunne helliges ansøgninger fra kommunale parter. Forhandlingen endte herefter med, at det blev vedtaget at henvise forslaget til kulturudvalget.

Kulturudvalget afgav sin betænkning d. 11. maj 1983, præcis 2 måneder efter 1. behandlingen. Med en kortfattet repetition af de positioner og økonomiske argumenter, som blev markeret og fremført under 1. behandlingen, afviste udvalgets repræsentanter for K, V, CD og FP ikke overraskende forslaget. Udvalgsmedlemmerne for S, RV og SF, og dermed flertal-

let i udvalget, indstillede det imidlertid til vedtagelse. SF gjorde samtidig opmærksom på, at man var indstillet på at imødekomme kulturministerens ønske om, at udsmykningsopgaverne blev forankret hos og administreret af Statens Kunstfonds udsmykningsudvalg, i stedet for at oprette et nyt udvalg til formålet. Sagen var således klar til 2. (sidste) behandling i Folketinget d. 26. maj 1983, hvor Koefoed med forvisningen om, at partiet og kunstnerne nu var glade, forhåbningen om, at befolkningen ville blive glad og forventningen om, at lovgivningen ville blive enkel, satte forslaget til afstemning. Det blev vedtaget med et relativt snævert flertal, idet 86 stemte for og 72 imod.

Det endelige cirkulære af 23. december 1983 blev udfærdiget af en arbejdsgruppe nedsat af Ministeriet for kulturelle anliggender med repræsentanter fra Boligministeriets Byggestyrelse, Kulturministeriet og Finansministeriet. Allerede under gruppens første arbejds møde blev det bragt til referat, at "[d]e hidtidige muligheder for kunstfondstøtte til statslige byggerier må ikke beskæres"<sup>40</sup> og af kommentarerne til et udkast til cirkulæret af 7. oktober 1983 fremgår det ydermere, at "Ministeriet for kulturelle anliggender ønsker ikke, at det nævnes direkte, at også andre af Kunstfondens midler kan anvendes til statslige byggeopgaver, ..."<sup>41</sup>. Derved undgik man at henlede yderligere opmærksomhed på den dobbelte bevilling til udsmykningsområdet, som cirkulæret i praksis medførte, og dets udstedelse fik ikke konsekvenser for beskrivelsen af Statens Kunstfonds formål i de efterfølgende love om Statens Kunstfond, hvoraf det fortsat fremgår, at fonden kan bruge dele af sin bevilling til udsmykning af statsligt byggeri.<sup>42</sup>

Også en tilsyneladende disput om cirkulærets titel endte i kulturministeriets favør: En henvendelse fra direktøren for Boligministeriets Byggestyrelse, Marius Kjeldsen, til departementschefen for kulturministeriet, Jørgen Harder Rasmussen, med et udtrykt ønske om, at cirkulæret fik betegnelsen "Cirkulære om billedkunstnerisk medvirken i statsligt byggeri" blev afvist, da departementet "af politiske grunde" foretrak "den oprindelige, d.v.s. Cirku-

---

<sup>40</sup> Jfr. referat "fra erindring" d. 16.8.1983 af Jørgen Volsing, repræsentant for Byggestyrelsen i den nedsatte arbejdsgruppe. Rigsarkivet: byggestyr. 2. kt. j. nr. 1-24-83.

<sup>41</sup> Jfr. kommentarer til udkast til cirkulæret d. 7.10.1983. Rigsarkivet: byggestyr. 2. kt. j. nr. 1-24-83.

<sup>42</sup> I den seneste lov om Statens Kunstfonds virksomhed fra 2013, defineres opgaven omkring kunst i det offentlige rum med henvisning til Lov om Billedkunst og kunstnerisk formgivning (LOV nr 457 af 08/05/2013). Her fremgår det af § 2., Stk. 3, at "Statens Kunstfond kan bestille billedkunstneriske værker og andre værker til det offentlige rum". I Bekendtgørelse om kunst i det offentlige rum (BEK nr 592 af 14/05/2013) fremgår det endvidere af § 7., at "Bestillingsværker til det offentlige rum varetages af Statens Kunstfonds Legatudvalg for Billedkunst."

lære om billedkunstnerisk udsmykning af statens bygninger.”<sup>43</sup> Titlen endte dermed tilnærmelsesvist som foreslået i Folketinget af SF med at være ”Cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri” – dog uden den understregning af den specifikt billedkunstneriske karakter, som åbenbart fra både Bolig- og Kulturministeriets side var underforstået i udsmykningsbegrebet.

#### *Cirkulæret mellem velfærdsideal og konkurrencestatsrationale*

Den umiddelbare kulturpolitiske kontekst for Kunstcirkulærets vedtagelse var de konkrete besparelser på kulturområdet, som Firkløverregeringen efter sin valgsejr i 1982 havde bebudet, og som netop SF gennem en forespørgsel til ministeren for kulturelle anliggender bragte til debat i Folketinget i foråret 1983 sideløbende med, at partiet fremsatte forslaget om en statslig udsmykningsordning baseret på en procent-regel.<sup>44</sup> I dette perspektiv fremstår SF’s initiativ som en succesfuld strategisk manøvre til at omgå spareplanen og i stedet indirekte at sikre kunstnerne bevillinger og arbejdsopgaver uden for kulturministeriets ressortområde.

Indskriver man Kunstcirkulæret i Peter Duelunds kulturpolitiske udviklingshistorie fra 1960’erne og frem, bliver det ikke blot til i en økonomisk krisetid, men også midt under et kulturpolitisk paradigmeskift fra 1970ernes demokratisering af kulturen til den instrumentalisering af kulturstøtten, som finder sted fra midt-80’erne (fx Duelund 2001, 2008: 47, 16). Og anskuet i et historisk perspektiv synes udsmykningsordningens ændrede ressorttilknytning med vedtagelsen af Kunstcirkulæret i 1983 da også umiddelbart at kunne passes ind i de paradigmer, som, ifølge Duelund, er betegnende for udviklingen i den danske kulturpolitik efter 1961, hvor etableringen af Ministeriet for kulturelle anliggender indvarsler en egentlig kulturpolitik på nationalt niveau i Danmark (Duelund, 2001: 41). Mens Statens Kunstfond og udsmykningsordningen i 1956 fødes inden for et velfærdsstatsligt rationale og i en periode, som kulturpolitisk domineres af idealet om det kulturelle demokrati, hvor

---

<sup>43</sup> Jfr. brev af 15.12.1983 fra direktør Marius Kjeldsen, Boligministeriets Byggestyrelse til departementschef Jørgen Harder Rasmussen, Ministeriet for kulturelle anliggender og svar fra Helvinn Høst Jensen p.v.a. J. Harder Rasmussen til M. Kjeldsen d. 22.12.1983. Rigsarkivet: byggestyr. 2. kt. j. nr. 1-24-83.

<sup>44</sup> Der refereres her til Forespørgsel nr. F 24 om, hvad kulturministeren ville gøre for ”at sikre bredde, kvalitet, alsidighed og aktualitet i kulturtilbuddene” og hvorledes hun ville ”sikre kunstnere, arkitekter og kulturformidlere gode arbejds- og uddannelsesmuligheder” (*Folketingstidende - Forhandlingerne i folketingsåret 1982-83 VII*: 10127). Forespørgslen blev anmeldt d. 13. april 1983 og besvaret d. 3. maj samme år.

kunstens geografiske udbredelse og tilgængeliggørelse betragtes som et væsentligt bidrag til den enkeltes personlige udvikling og demokratiske dannelse (Duelund 2001: 41; Pedersen 2011: 173; Østerby, 2013: 16), kan den formelle overflytning af de statslige udsmykningsopgaver til Boligministeriet i 1983 umiddelbart siges at signalere en instrumentalisering af kunststøtten. Her knyttes cirkulæret nemlig til Lov om statens byggevirksomhed m.v. fra 1971, hvis overordnede rationale er økonomisk, idet lovens § 1. definerer, at

[o]pførelse, om-og tilbygning af statsbygninger og anlæg knyttet hertil skal ske på den for staten økonomisk mest fordelagtige måde under hensyntagen til den påtænkte anvendelse og fremtidige drift. Byggeriet skal tilrettelægges teknisk hensigtsmæssigt og opfylde de arkitektoniske krav, som formål og beliggenhed tilsiger. (LOV nr 228 af 19/05/1971)

Alligevel levner forhandlingerne bag cirkulæret – som beskrevet ovenfor – ikke tvivl om, at ordningen stemmes igennem med det fortsatte dobbelte velfærdsstatslige formål at sikre befolkningen æstetisk højnede offentlige miljøer og at støtte (billed)kunstnerisk produktion økonomisk. Dette er også stadig tilfældet i 1996, hvor tanken om en forhøjelse af procentsatsen i Kunstcirkulæret formuleres i daværende kulturminister Jytte Hildens notat af 30. maj vedr. ”kulturpolitiske initiativer overfor de skabende kunstnere”. Her skriver Hilden, at ”Kulturministeriet vil kontakte Boligministeriet vedrørende spørgsmålet om en analyse af det gældende cirkulære med henblik på en drøftelse af en eventuel udbygning af cirkulærets område”<sup>45</sup>, idet hun betragter ordningen som en kulturpolitisk legitim form for kunstnerstøtte. Der er således helt fra cirkulærets vedtagelse et indbygget skisma mellem dets eksplicitte tilknytning til en lovgivning fokuseret på det statslige byggeris rentabilitet og dets implicitte formål, som fortsat har sin rod i Bomholts velfærdsideal.

---

<sup>45</sup> Jfr. Kulturudvalget (Alm. Del – bilag 322) diverse (Offentligt), Notat 30. Maj 1996 af Jytte Hilden ”om kulturpolitiske initiativer overfor de skabende kunstnere”, [http://webarkiv.ft.dk/samling/19951/udvbilag/kuu/almdel\\_bilag322.htm](http://webarkiv.ft.dk/samling/19951/udvbilag/kuu/almdel_bilag322.htm). Hildens notat var affødt af Enhedslistens forslag til folketingsbeslutning B 33 om en forsikringsordning for skabende kunstnere, som dog med sit socialpolitiske sigte iflg. kulturministeren ville ”betyde et brud med grundlæggende kulturpolitiske principper. Baggrunden herfor er, at Kulturministeriets bevillinger til de skabende kunstnere som altovervejende hovedregel har en kunstnerisk vurdering som afgørende kriterium.” (Ibid.) Hilden nedsatte i stedet et udvalg for billedkunst, som bl.a. skulle undersøge behovet for en billedkunstlov og de eksisterende kulturpolitiske støtteordninger. Udvalget afgav i 1998 *Betænkning om Billedkunst*, der bl.a. førte til folketingsbeslutningen i 1999 om den forhøjelse af Kunstcirkulærets procentsats, som meget forsinket blev indført i 2004.

Det er dog først med Konkurrencepakkens udmøntning i 2011 og besvarelsen af Boligudvalgets spørgsmål til Økonomi- og Erhvervsministeren om, hvorfor

det ikke er hensigten i lovforslaget [L 203 Forslag til lov om ændring af lov om statens byggevirksomhed m.v.], at [...] cirkulæret om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri m.v. skal finde anvendelse for kommuner og regioner, [...]?

at dette skisma bliver tydeliggjort politisk (jfr. besvarelsen citeret på s. 26). Af ministerens svar fremgår det således, at Kunstcirkulæret ikke er en del af de regler, som ”har et klart kvalitets- og produktivitetsfremmende sigte” og dermed ikke møder regeringens konkurrence- og effektiviseringsfokuserede målsætninger. Mens det således ikke præciseres, hvad Kunstcirkulærets fortsatte berettigelse i det statslige byggeri er og hvilken værdi det tilføjer byggeriet – hvis ikke en kvalitativ – kan det faktum, at cirkulæret alligevel bevares som en del af lovens regelsæt på statens område ses som et eksempel på, hvordan ”[r]etten til velfærdsstatens kollektive goder kombineres [...] med konkurrencestatens tilskyndelser” inden for det, som Ove Kaj Pedersen har navngivet ”konkurrencestaten” (Pedersen, 2011: 200). Men det er samtidig også et markant udtryk for en latent krise i forhold til cirkulærets aktuelle (kultur)politiske legitimitet og et akut behov for en genovervejelse af cirkulærets formål ikke blot i relation til den økonomiske diskurs, som determinerer byggesektorens aktiviteter aktuelt, men også til det nuværende kulturpolitiske deltagelsesparadigme, der siden slutningen af 00’erne har domineret den kulturpolitiske diskurs på nationalt plan (Sørensen, 2015: 3). En sådan genovervejelse er ikke nødvendigvis identisk med en overgivelse til de fremherskende paradigmer, men i stedet med en bevidstliggørelse om og præcisering af hvilke værdier Kunstcirkulæret knytter an til i et samfundsmæssigt og kulturelt perspektiv. Og den er ikke mindst i lyset af de seneste års politiske interesse for cirkulæret, som der redegøres for i det følgende, yderst aktuell.

#### *Den politiske interesse for cirkulæret*

Som nævnt i indledningen til dette afsnit har Kunstcirkulæret generelt ikke haft mediernes eller befolkningens bevågenhed, hvis dette måles på, om ordningen, dens effekt og kunstneriske udkomme har genereret offentlig debat. Inden for de seneste 10 år har cirkulæret imidlertid flere gange været genstand for opmærksomhed fra politisk hold. Interessen har her primært centreret sig om udsmykningsordningens rækkevidde og økonomiske implikationer og er i løbet af perioden skiftet fra et positivt fokus på cirkulæret til et negativt: fra

venstrefløjens side udtrykkes der således fra 2007 til 2011 interesse for at sikre cirkulærets overholdelse og give det størst mulig rækkevidde, mens primært Dansk Folkeparti, men også Folketingets Finansudvalg, i perioden 2013 til 2016 på forskellig vis sætter spørgsmålstegn ved procent-”kravet”s berettigelse.

Den positive indstilling til cirkulæret kommer konkret til udtryk i Per Clausens (EL) tre spørgsmål (S 5041-5043) til den ansvarlige minister Bendt Bendtsen i 2007 om, hvorvidt ministeren vil ændre cirkulærets rækkevidde til at omfatte statslige aktieselskaber; om ministeren vil sikre, at alle statslige bygherrer redegør for, at de lever op til cirkulærets bestemmelser; og om han vil arbejde for, at der skabes et statistisk overblik over forholdet mellem udgifterne til statsligt byggeri og udgifterne til udsmykninger af disse bygninger. Svaret er dog i alle tilfælde negativt. Ministeren vil ikke mindske de statslige aktieselskabers konkurrenceevne ved at forpligte dem under cirkulæret, og henholder sig i øvrigt til, at de statslige bygherrer selv er ansvarlige for at overholde cirkulæret og ikke skal underlægges yderligere krav om dokumentation af deres byggesager.

På positivlisten tæller også Boligudvalgets spørgsmål fra 2011 til Økonomi- og Erhvervsminister Brian Mikkelsen (K), stillet på foranledning af Thomas Jensen (S) i forbindelse med lovforslaget om at ændre Lov om statens byggevirksomhed m.v. til Lov om offentlig byggevirksomhed m.v. Jfr. s. 39 og fodnote 24 ovenfor er emnet for spørgsmålet bl.a., hvorfor Kunstcirkulærets rækkevidde fortsat skal begrænses til statens område, hvis loven i øvrigt udvides til at omfatte regioner og kommuner. Men, som også nævnt ovenfor, er forslaget til lovændringen begrundet i en effektiviseringsbestræbelse og et økonomisk konkurrenceparameter, som cirkulæret ikke antages at bidrage til.

I de følgende år ændrer den politiske interesse karakter og i efteråret 2013 er Alex Ahrendt- sen (DF) hovedmanden bag en række spørgsmål til Klima- Energi- og Bygningsministeren Martin Lidegaard (R)<sup>46</sup>, der affødt af en konkret sag sætter spørgsmålstegn ved rimeligheden i, at institutioner, som følge af cirkulæret, ”er nødt til” at bruge penge på kunst, og som afkræver ministeren svar på, om han vil foretage ændringer i cirkulæret – i særdeleshed i forhold til den procentsats, som cirkulæret fordrer afsat til kunst. Året efter, nærmere bestemt d. 20. marts 2014, melder Finansudvalget sig også på banen med tre spørgsmål, der vedrører cirkulærets økonomi, idet der spørges til, hvor mange penge, der, som følge af

---

<sup>46</sup> Jfr. ”KUU Alm. del endeligt svar på spørgsmål 192”, ”KUU Alm. del endeligt svar på spørgsmål 193” og ”S 276 endeligt svar” fra Klima- Energi- og Bygningsminister Martin Lidegaard til Folketingets Lovsekretariat, [www.ft.dk](http://www.ft.dk), lokaliseret d. 20-4-2017.

cirkulærets ”krav”, er blevet øremærket til kunstneriske udsmykninger i det statslige byggeri inden for de seneste 10 år, hvor mange penge staten kan spare årligt ved en afskaffelse af cirkulæret, og, endelig, mere specifikt om den kommende Femernforbindelse og supersygehusene vil være omfattet af cirkulærets ”krav”.<sup>47</sup>

Det mest aktuelle eksempel på politisk opmærksomhed for cirkulæret med negativt fortegn er Peter Kofod Poulsens (DF) § 20-spørgsmål fra 17. februar 2016 til Transport- og Bygningsminister Hans Christian Schmidt (V) om, hvorvidt cirkulæret er tidssvarende og om ministeren påtænker ændringer? Henvendelsen, der i sin åbne formulering fremstår som en gentagelse af partifællen Alex Ahrendtsens spørgsmål S 276 fra 2013, kontekstualiseres ikke af spørgeren, men må i lyset af Kofod Poulsens øvrige kritiske ytringer om offentlige udgifter til bl.a. sygehusudsmykninger<sup>48</sup> tolkes negativt.

#### *Evalueringen af cirkulæret*

Det er symptomatisk for besvarelsesne af ovennævnte spørgsmål, at de henvendelser fra folketingsmedlemmer og -udvalg siden 2013, som ikke har kunnet besvares faktuel gennemtal eller specifik henvisning til cirkulærets ordlyd og formål, er blevet besvaret henholdende med henvisning til, at ministeren vil afvente konklusionerne af en kommende evaluering af Lov om offentlig byggevirksomhed m.v., som principielt ville inkludere Kunstcirkulæret. Det genkommende spørgsmål om, hvorvidt der er behov for ændringer i cirkulæret og om det er tidssvarende, har således i flere år været ”skudt til hjørne” af den ansvarlige minister. I det seneste svar, fra Hans Chr. Schmidt til Peter Kofod Poulsen, fremgår det dog, at evalueringen var iværksat og forventedes afsluttet ved udgangen af 2016.

På baggrund af besvarelsesne på de ovenstående spørgsmål er det forventeligt, at evalueringen kan få konsekvenser for Kunstcirkulærets fremtidige udformning og rækkevidde i en eventuel efterfølgende revision af lovgrundlaget. Netop derfor påkalder selve evalueringsprocessen sig også opmærksomhed. Mens cirkulæret blev formuleret i et samarbejde mellem det daværende By- og Boligministerium, Kulturministeriet og Finansministeriet og i den daglige forvaltning baserer sig på et samarbejde mellem Bygningsstyrelsen som myn-

---

<sup>47</sup> Jfr. ”FIU Alm. del endeligt svar på spørgsmål 221”, ”FIU Alm. del endeligt svar på spørgsmål 222” og ”FIU Alm. del endeligt svar på spørgsmål 223”, [www.ft.dk](http://www.ft.dk), lokaliseret d. 20-4-2017.

<sup>48</sup> Se fx Karsten Lorentzen: ”Er kunst vigtigere end mad?”, in *Dansk Folkeblad* nr. 1. feb. 2014, 18. årgang, p. 8, og Rasmus Just: ”DF vil lade handicappede udsmykke nyt akutsygehus”, in *Jydske Vestkysten* 9. feb. 2014, <http://www.jv.dk/artikel/1672930:Indland--DF-vil-lade-handicappede-udsmykke-nyt-akutsygehus>, lokaliseret d. 21-8-2016.

dighed og Statens Kunstfond som rådgivende aktør, sorterer loven og dermed også evalueringen, som nævnt tidligere, formelt under Transport-, Bygnings- og Boligministeriet og varetages af Bygningsstyrelsen. Her påbegyndte den juridiske afdeling i foråret 2015 forarbejdet til evalueringen, der blev igangsat i foråret 2016 og afsluttet i september samme år.<sup>49</sup> Evalueringen blev foretaget af det eksterne konsulentfirma Deloitte og paradoksalt nok var Kunstcirkulæret blandt de cirkulærer, som indgik i evalueringen, på trods af at evalueringen skulle vurdere lovens overordnede formål, ”der er at sikre et effektivt offentligt byggeri”<sup>50</sup>, og at netop Kunstcirkulæret, som anført tidligere i dette afsnit, ikke blev udvidet til at omfatte regioner og kommuner i 2011, hvor rækkevidden af Lov om statslig byggevirk-somhed i øvrigt blev udvidet til at omfatte alt offentligt byggeri, da cirkulæret ikke vurderedes at være ”kvalitets-, produktivets-, og innovationsfremmende” ud fra et effektiviseringsperspektiv. Ligeledes paradoksalt involverede evalueringen en intern høring, hvori bygherrer, rådgivere og entreprenører blev bedt om at vurdere og kommentere cirkulærets formål og effekt, mens hverken Statens Kunstfond eller fondens sekretariat i Slots- og Kulturstyrelsen som udgangspunkt blev inddraget i evalueringen.<sup>51</sup> På trods af fondens eksplicitte rolle i forhold til cirkulæret var der således ikke lagt op til, at Statens Kunstfond skulle have mulighed for at kvalificere økonomiske og byggefaglige perspektiver på ordningen ud fra en kunst- og kulturfaglig vinkel på forvaltningen af cirkulæret, dets udbytte og samfundsmæssige legitimitet. Uanset det manglende kunstfaglige supplement til evalueringen var konklusionen på denne, at ”kunstcirkulæret leverer det ønskede i forhold til cirkulærets formål”, at ”kunstcirkulæret i høj grad fremstår klart og forståeligt for dem [bygherrerne]”, og at flere anfører, at ”kunsten har været med til at øge brugsværdien af byggeriet i kraft af det æstetiske udtryk og har øget byggeriets funktionalitet”. På den økonomiske front viser

---

<sup>49</sup> Tidspunktet for påbegyndelsen af forarbejdet fremgår af mail fra Tyra Dokkedahl, Bygningsstyrelsen, d. 2.3.2015, mens tidsrammen for selve evalueringen fremgår af Torben Jastram: ”Forenkling af udbudsregler kan være på vej”, in *Dagens Byggeri* 28-4-2016, <http://www.dagensbyggeri.dk/artikel/89538-forenkling-af-udbudsregler-kan-vaere-pa-vej>, lokaliseret d. 22-8-2016. ”Evaluering af Lov om offentlig byggevirk-somhed” blev færdig i september 2016 og blev offentliggjort på Bygningsstyrelsens hjemmeside i april 2017, <https://www.bygst.dk/lovstof/lob-lov-om-offentlig-byggevirk-somhed/evaluering-af-lov-om-offentlig-byggevirk-somhed/>. Lokaliseret d. 16-5-2017.

<sup>50</sup> Jfr. ”Evaluering af Lov om offentlig byggevirk-somhed”, udarbejdet af Deloitte for Transport- og Bygningsministeriet, sep. 2016, p. 13.

<sup>51</sup> Kun grundet fusionen mellem Kulturstyrelsen og Slots- og Ejendomsstyrelsen, der som statslig bygherre var intern høringspart og desuden deltog i følgegruppen for evalueringen, opstod der mulighed for, at Statens Kunstfond via sekretariatet kunne indsende kommentarer til evalueringsudkastet – efter høringsfristens formelle udløb.



evalueringen dog indvendinger mod cirkulærets "nedre grænse" for udsmykningerne, idet den vurderes ikke at være omkostningseffektiv.<sup>52</sup> I lyset af at cirkulæret nok har rod i kunststøttesystemet, men ikke længere er knyttet hertil, er det desuden påfaldende, at "kunstcirkulæret også af de fleste aktører i fokuseringsinterviewene [vurderes] at fungere som de facto-støtte til kunstbranchen".<sup>53</sup>

#### *Nuværende forvaltningspraksis*

Hvis bygherrerne således generelt må konstateres at være tilfredse med cirkulæret på et overordnet niveau, har de imidlertid meget forskellige måder at forvalte det på. I praksis eksisterer der således (mindst) tre indbyrdes relativt uafhængige måder at efterleve cirkulærets bestemmelser på: Bygningsstyrelsens, Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelses og øvrige statslige bygherrers. Bygningsstyrelsen er garant for cirkulærets overholdelse som bygherre på videregående uddannelsesinstitutioner under Uddannelses- og Forskningsministeriet,<sup>54</sup> kontorbyggeri for Forsvarsministeriet og central administrationen i øvrigt samt byggeri for domstolene og politiet, mens Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse håndhæver cirkulæret i forhold til Forsvarets øvrige byggevirksomhed – herunder bl.a. kasernebyggeri. Mens både Bygningsstyrelsen og Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse har udarbejdet faste, men ikke identiske, procedurer for at sikre, at cirkulæret følges i deres byggeprojekter, kan overholdelsen af cirkulæret i forbindelse med andre statslige byggeprojekter som fx Justitsministeriets fængselsbyggeri under Kriminalforsorgen, Miljøministeriets byggerier under Naturstyrelsen, Kulturministeriets byggeprojekter under Slots- og Kulturstyrelsen og Banedanmarks byggerier under Transport-, Bygnings- og Boligministeriet kun måles på, i hvilket omfang de enkelte bygherrer henvender sig til Statens Kunstfond for at modtage rådgivning og på de udgifter de respektive ministerier oplyser at have afholdt til formålet. Netop sidstnævnte fremgår af rapporten "Kunst i det offentlige rum: Nationalt overblik over offentlig økonomi, praksis og formål", som Statens Kunstfond har fået udarbejdet af

---

<sup>52</sup> Formuleringerne om den "nedre grænse" er ikke klare, men jeg antager, at det er den faste procentsats, som anfægtes ud fra et økonomisk rationale.

<sup>53</sup> Jfr. "Evalueringsrapport af Lov om offentlig byggevirksomhed", op. cit., pp. 49-50.

<sup>54</sup> Dette gælder kun de universitetsbyggerier, som er omfattet af Statens Ejendomsadministration. Institutioner under ministeriet, der er "bygningmæssigt selvejende" som fx DTU og CBS (jfr. <http://www.bygst.dk/om-os/hvem-er-vores-kunder/universiteterne/>, lokaliseret d. 23-8-2016), hører ikke under Bygningsstyrelsen og er dermed selv forpligtet til at overholde cirkulærets bestemmelser.

konsulentfirmaet Manto A/S i efteråret 2015 bl.a. med henblik på at understøtte nærværende afhandling<sup>55</sup>. Rapporten kortlægger bl.a. de midler, som er udløst til kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri gennem Kunstcirkulæret i perioden 2011-14 og opdaterer dermed den opgørelse over økonomi knyttet til Kunstcirkulæret i perioden 2007-13, der blev udarbejdet som svar på Finansudvalgets spørgsmål af 20. marts 2014 (se i øvrigt s. 40-41). Rapporten viser, at 67% af den samlede statslige økonomi under Kunstcirkulæret i perioden 2011-14 er blevet forvaltet under Transport- og Bygningsministeriet, mens Justitsministeriet tegner sig for 16%, skarpt efterfulgt af Forsvarsministeriet, der har forvaltet 14% af de samlede midler. For Transport- og Bygningsministeriets og Forsvarsministeriets vedkommende er disse tal konsistente med opgørelsen for 2004-13 og understøtter indtrykket af et relativt stabilt volumen af opgaver under cirkulæret, hvilket kan tjene som forklaring på, at netop disse instanser har udarbejdet formaliserede procedurer for implementering af kunstnerisk udsmykning i deres byggerier.

Justitsministeriets andel, derimod, er udtryk for et stort udsving, idet ministeriets andel for perioden 2004-13 kun udgjorde 4,13%. Forklaringen er da også, at Kriminalforsorgen, hvis byggevirksomhed, ifølge oplysninger fra Kriminalforsorgens anlægsenhed, kun tre gange inden for de seneste 17 år har fordret kunstnerisk udsmykning under Kunstcirkulæret, netop i 2014 med projekteringen af Storstrøms fængsel blev forpligtet til at afsætte 1,5% af håndværkerudgifterne til kunst.<sup>56</sup>

Også andre forhold medvirker til at udfordre opgørelsens validitet: Kortlægningen fra 2015 er således – i forlængelse af besvarelsen af Finansudvalgets spørgsmål – baseret på informationer fra Forsvarsministeriet, Justitsministeriet, Transport- og Bygningsministeriet, Kulturministeriet, Miljøministeriet samt Uddannelses- og Forskningsministeriet. Hvorfor kun disse ministerier leverede input til opgørelsen i 2014 (og som følge deraf til kortlægningen i 2015) melder besvarelsen til Finansudvalget ikke noget om, om end den redegør for særlige forhold omkring byggesager for selvejende institutioner under Undervisningsministeriet, der indikerer, at dette ministerium havde haft cirkulærebestede udgifter, som blot ikke

---

<sup>55</sup> Som del af min arbejdsforpligtelse i Billedkunstenheden i Slots- og Kulturstyrelsen og på grund af undersøgelsens relation til denne afhandling har jeg deltaget i projektformuleringen, formulering af undersøgelsens afgrænsning og spørgsmål samt udarbejdelsen af den endelige rapport.

<sup>56</sup> Jfr. telefonsamtale med Troels Henriksen, fuldmægtig i Kriminalforsorgens anlægsenhed d. 23-8-2016.

kunne dokumenteres og opgøres umiddelbart.<sup>57</sup> Hvorvidt andre ministerier ikke er medtaget i opgørelsen, fordi de ikke havde haft relevante byggerier eller blot ikke responderede på Finansudvalgets forespørgsel er uvist. Der er således overordnet usikkerhed om, hvorvidt begge kortlægninger giver et retvisende billede af mængden af statslige bygherrer, antallet af projekter, som er faldet under cirkulærets bestemmelser, og den samlede sum anvendt til formålet inden for cirkulærets bestemmelser i de undersøgte perioder. Opgørelsen fra 2014 tager nemlig ikke blot forbehold for problemstillingen omkring Undervisningsministeriets byggesager og de selvejende institutioner, men også for tidsfristens betydning for de tilvejebragte informationer og for andre lokale, forvaltningsmæssige forhold, som begrænser de enkelte ministeriers mulighed for at opnå overblik over ressortområdets samlede byggeaktivitet og økonomi med relation til Kunstcirkulæret – som fx manglende indberetningspligt på området for statslige institutioner til deres ”moder”-ministerier og manglende central registrering af byggesager inden for det enkelte ressortområde. Og selvom problemstillingen omkring Undervisningsministeriets projekter umiddelbart indikerer, at antallet af byggesager og beløbene anvendt til udsmykning under cirkulæret i praksis er større end opgørelsen afspejler, åbner den manglende centrale registrering af byggesager inden for enkelte ressortområder også for muligheden af det modsatte: at der nok bygges, men at cirkulæret ikke følges inden for ministeriernes ofte vidt forgrenede og til tider decentrale byggevirkksomhed. Denne problematik har i øvrigt været genkommende siden Kunstcirkulærets udstedelse, hvilket bl.a. et notat fra Ministeriet for kulturelle anliggender, skrevet d. 26. september 1984, demonstrerer. Heri skriver fuldmægtig Helvinn Høst Jensen: ”Korshagen [daværende formand for billedkunstudvalgene under Statens Kunstfond] har i juni måned nævnt over for ministeren, at kunstfonden havde mistanke om, at styrelserne tager sig anmeldelsespligten til fonden ret let”.<sup>58</sup> Også i *Statens Kunstfonds Beretning XXXIII* fra 1997 adresseres denne udfordring: ”Ministerierne drøfter imidlertid kun i et mindre antal sager spørgsmålet om byggeriets egnethed for kunstnerisk udsmykning med Statens Kunstfond.” (*Statens Kunstfonds Beretning XXXIII* 1997: 14)

Også hos Statens Kunstfond støder man på forhindringer, hvis man henvender sig for at få et overblik over de udsmykningssager under Kunstcirkulæret, som udføres for de statslige

---

<sup>57</sup> Jfr. ”FIU Alm. del endeligt svar på spørgsmål 221”, [www.ft.dk](http://www.ft.dk).

<sup>58</sup> Notat af d. 26-9-1984 af Helvinn Høst Jensen, fuldmægtig, Ministeriet for kulturelle anliggender, 3. Kt. J. nr. HHJ/nc/b/021809. Rigsarkivet: Ministeriet for kulturelle anliggender j. nr. 3310-1-83.

bygherrer, der ikke har en fast procedure for gennemførelsen af disse projekter eller som ikke registrerer og dokumenterer projekterne centralt: Kunstfondens sekretariat registrerer ikke 1,5%-sagerne generelt, men kun i det omfang de statslige bygherrer ansøger om supplerende bevilling til udsmykninger under Kunstcirkulæret hos fonden. Henvendelser om rådgivning jfr. cirkulærets bestemmelser uden tilknyttet økonomi kan dermed ikke søges frem via sekretariatets tilskudsadministrative system TAS. Der eksisterer heller ikke en konsekvent journaliseringspraksis på området, der muliggør et overblik over rådgivningens omfang. Kun fordi udvalgssekretærposten for Statens Kunstfonds Legatudvalg for Billedkunst [tidligere Udvalget For Kunst I Det Offentlige Rum] siden 2011 har været besat kontinuerligt af den samme medarbejder, har sekretariatet internt et overblik over mængden af henvendelser, sager og deres indhold.

Trods de nævnte usikkerhedsmomenter i forhold til opgørelsen af den samlede opgavemængde og -sum under Kunstcirkulæret samt fordelingen mellem de statslige bygherrer, vidner tallene, som førnævnt, om et stabilt volumen af udsmykningsprojekter under hhv. Bygningsstyrelsen og Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse. Hvordan disse instanser har formaliseret deres forvaltning af kunstopgaverne under cirkulæret gennemgås i det følgende, ligesom der redegøres for den rådgivningspraksis, som Statens Kunstfond selv følger i forhold til de øvrige statslige bygherrer.<sup>59</sup>

#### *Bygningsstyrelsens forvaltning af Kunstcirkulæret*

Som tallene i det foregående tydeligt afspejler, er Bygningsstyrelsen den tungeste spiller på banen, når det handler om opgavevolumen i forhold til Kunstcirkulæret. Styrelsen er resultatet af en fusion, som fandt sted i 2011, mellem dele af daværende Slots- og Ejendomsstyrelsen (SES), Universitets- og Bygningsstyrelsen (UBST) og Erhvervs- og Byggestyrelsen. Som tidligere nævnt fungerer styrelsen bl.a. som bygherre på kontorbyggeri for centraladministrationen, universitetsbyggeri samt byggerier for politiet og domstolene. Som følge af den omfattende opgaveportefølje i statsligt regi har Bygningsstyrelsen stor erfaring med forvaltning af Kunstcirkulæret og de har en formaliseret procedure for organisering og gennemførelse af udsmykningsprojekter i henhold til 1,5%-reglen. Der findes ingen offent-

---

<sup>59</sup> Der tages i det følgende udgangspunkt i de gældende praksisser for både Bygningsstyrelsen og Forsvaret, da begge organisationer på grund af hhv. fusioner og ressortændringer og udskiftning i personalet har ændret praksis inden for de seneste år, og da afhandlingens cases er knyttet til de nuværende forvaltningsmodeller.

lig tilgængelig redegørelse for denne procedure.<sup>60</sup> Men at dømme efter den case, der, jfr. redegørelsen på s. 19 i indledningen til denne afhandling, danner det primære empiriske grundlag for forståelsen af den nuværende forvaltningspraksis i Bygningsstyrelsen, bygger styrelsen videre på den praksis, som UBST inden fusionen havde etableret og som fremgår af ”Integreret kunst - bygninger. Evaluering af proces omkring integreret kunst”<sup>61</sup>, udarbejdet af UBST i 2011 umiddelbart inden sammenlægningen. Sammenholder man denne vejledning med Bygningsstyrelsens nuværende praksis, som den tegner sig gennem de interviews, der er foretaget i forbindelse med nærværende afhandling, er der således mange lighedspunkter: den kunstfaglige rådgivning varetages af professionelt uddannede billedkunstnere, der er udpeget af Statens Kunstfond til at fungere som kunstkonsulenter.<sup>62</sup> De udvælger i dialog med et lokalt nedsat kunstudvalg bestående af bygherrens projektleder, en af Bygningsstyrelsens to kunstansvarlige medarbejdere, brugerrepræsentanter og arkitekt placering, kunstnerisk praksis og kunstner til den enkelte opgave. Udvælgelsesprocessen forløber typisk over fire møder i kunstudvalget, hvoraf første møde foregår med deltagelse af ovennævnte parter. På dette møde introduceres kunstkonsulenten til arkitekturen og dens grundidé, institutionens funktion, brugernes ønsker og praktiske behov og krav. Herefter overvejer kunstkonsulenten opgavens muligheder og præsenterer på andet møde en eller flere kunstnere samt forslag til placering af udsmykningen. Hvis der opnås enighed om kunstner og placering kontakter konsulenten nu kunstneren, som inviteres til møde med det nedsatte kunstudvalg, hvor en præsentation af institution, arkitektur, brugere og kunstopgaven kan finde sted. Såfremt denne dialog forløber positivt, kan kunstneren nu hellige sig arbejdet med en skitse. I denne fase vil kunstneren typisk være i dialog med både brugere og arkitekt samt muligvis kunstkonsulenten. Selve skitsefremlæggelsen foregår normalt på fjerde møde i udvalget og hvis skitsen godkendes, kan værket nu udføres. Den fulgte case understøtter, som allerede nævnt, denne procesbeskrivelse – dog med den væ-

---

<sup>60</sup> Bygningsstyrelsen har dog en intern vejledning, som bl.a. skitserer processen omkring implementering af kunstnerisk udsmykning i byggeprojekterne. Ifølge mail fra arkitekt i Bygningsstyrelsen Hasse Glyng af d. 8-9-2016 er den dog ikke opdateret, hvorfor Bygningsstyrelsen har vurderet, at den ikke kan udleveres og indgå som data i forbindelse med nærværende afhandling.

<sup>61</sup> Jfr. ”Integreret kunst – bygninger. Evaluering af proces omkring integreret kunst”, UBST 2011, p. 7.

<sup>62</sup> Det skal bemærkes, at kunstkonsulenterne i perioden 2003-2011 blev udpeget af Akademiraadet og ikke Statens Kunstfond. Fra 2011 overtog Statens Kunstfond selv udpegningen af kunstkonsulenterne til Bygningsstyrelsen og bragte derved praksis tættere på cirkulærets intention. For en uddybning se Monica C. Madsen: ”Nye konsulentjobs til billedkunstnere?”, in *Billedkunstneren* nr. 1 marts 2015, p. 20.

sentlige forskel, at brugerne ikke godkendte den foreslåede kunstner på møde nummer to. Her præsenterede kunstkonsulenterne fra Bygningsstyrelsen, som på daværende tidspunkt begge deltog i alle projekter, kun én kunstner. Og da vedkommende ikke faldt i god jord hos brugerne, fortsatte udvælgelsen af kunstner på møde tre, hvor konsulenterne bragte nye forslag på banen, heraf den kunstner, som udvalget udpegede til opgaven. Efter skitsefremlæggelsen realiserede kunstneren i dialog med arkitekt, håndværkere og leverandør udsmykningen. I denne fase var kontakten med kunstkonsulenten ikke stor, hvilket til dels skyldtes et konsulentskifte midt i processen.

De gennemførte interviews viser generel tilfredshed med den faste procedure, da det ifølge brugerrepræsentanterne giver ”tryghed”, at proces, roller og ansvar har været defineret fra starten. Arkitekten beskriver tillige processen som ”ligeværdig” og såvel kunstner, som arkitekt og brugerrepræsentanter føler, at de har haft indflydelse på projektet – om end både arkitekt og brugere gik ind i processen med en usikkerhed om, hvilken grad af indflydelse, de reelt ville få, og om de, som en bruger formulerer det, ville være mere ”rådgivende” end ”besluttende”.

#### *Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelses forvaltning af Kunstcirkulæret*

Mens Bygningsstyrelsen har en formaliseret proces i forhold til implementeringen af kunstnerisk udsmykning under Kunstcirkulæret i deres byggesager, har Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse en nedfældet formålsbeskrivelse og en klar intern ansvarsfordeling til brug ved gennemførelsen af et kunstprojekt, og ligesom i Bygningsstyrelsen varetager kunstkonsulenter rådgivningsopgaven i forbindelse med udsmykningsprojekterne. I 2012 udarbejdede Forsvaret en ”Kunstpolitik for Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelses forvaltning af cirkulære nr. 9067 af 17. februar 2004 om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri”, hvis ordlyd er blevet tiltrådt igen i marts 2017. De har d. 14. marts 2017 også vedtaget en ”Procedure for forvaltning efter Kunstcirkulærets bestemmelser på Forsvarsministeriets myndighedsområde”.<sup>63</sup> Førstnævnte, kunstpolitikken, er en formålserklæring, som i 10

---

<sup>63</sup> Allerede i 2012 udarbejdede Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse ”Retningslinjer for kunstnerisk udsmykning i forsvaret”, der dog aldrig blev formelt godkendt, men forelå i udkast. Frem til marts 2017 anvendtes både ”Kunstpolitik for Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelses forvaltning af cirkulære nr. 9067 af 17. februar 2004 om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri” og førnævnte retningslinjer internt i Forsvaret som rettesnor for varetagelsen af projekter under Kunstcirkulæret, men med den nye procedures formelle vedtagelse i 2017 udgår retningslinjerne fra 2012 endeligt.

punkter præciserer den overordnede hensigt med kunstnerisk udsmykning i Forsvarets bygninger. Nøglebegrebet er her "integration", som tilstræbes både på et arkitektonisk og socialt niveau, ligesom det tilsigtes, at udsmykningen er "identitetsskabende". Idealet er således, at kunsten "forholder sig bevidst til de fysiske omgivelser, den skal være en del af, samt er en fortolkning af de mennesker/det arbejde/den situation, der udgør den virkelighed, der er gældende det pågældende sted".<sup>64</sup> Politikken understreger desuden vigtigheden af, at det er kunstfaglige parametre, som ligger til grund for valget af såvel kunstner som kunstform, og at høj kunstnerisk kvalitet er afgørende. Endelig er der en række demokratiske aspekter, som skal holdes i hævd – både i forhold til Forsvaret internt, kunstnerne og kunstpraksisser samt offentligheden – da det, der betegnes "Forsvarsministeriets kunstsamling", skal være ligeligt fordelt over Forsvarets "væsentlige" bygninger, repræsentativ for "det danske kunstnersamfund" og eksisterende kunstpraksisser i bred forstand samt så vidt muligt tilgængelig for offentligheden.<sup>65</sup> Mens politikken definerer de overordnede mål med kunstnerisk udsmykning under Kunstcirkulæret i Forsvarets regi, specificerer "Procedure for forvaltning efter Kunstcirkulærets bestemmelser på Forsvarsministeriets myndighedsområde" procesforløbet, den interne ansvarsfordeling, økonomiadministrationen samt relationen til Statens Kunstfond. Retningslinjerne afspejler en meget klar ansvars- og arbejdsdeling for projekternes implementering, idet indledende beregninger af årlig sum til kunstnerisk udsmykning, vurdering af byggeriernes eventuelle egnethed for udsmykning samt afsluttende registrering i Kunstregistranten er forankret i Bygge- og Energisektionen, mens selve gennemførelsen af det enkelte udsmykningsprojekt forestås af Projektafdelingen under Projektdivisionen. I forhold til Statens Kunstfond fastslår procedurebeskrivelsen, at Forsvaret har pligt til at kontakte kunstfonden for vejledning. Det påkalder sig dog i denne forbindelse opmærksomhed, at beskrivelsen uden kildehenvisning refererer, at

SKF [Statens Kunstfond] har udtalt, at de ser Cirkulærets § 5 opfyldt ved FES [Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse] samarbejde med kunstkonsulenter. [...].

---

<sup>64</sup> Jfr. "Kunstopolitik for Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelses forvaltning af cirkulære nr. 9067 af 17. februar 2004 om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri", p. 1 (internt dokument).

<sup>65</sup> Op. cit., p. 2.

Metoden til udvælgelse af egnede kunstrådgivere kan variere. Kunstrådgiverne kan anbefales af SKF eller fremfindes på anden vis, ...”<sup>66</sup>

Procedurebeskrivelsen åbner dermed principielt for en tilsidesættelse af bestemmelsen om, at den kunstfaglige vejledning på nogen måde er tilknyttet Statens Kunstfond. Siden 2014 har Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse dog indfriet cirkulærets bestemmelser om kunstfaglig rådgivning gennem ansættelsen af to billedkunstnere,<sup>67</sup> udpeget af Statens Kunstfond. Effekten af denne rådgivning lader sig ikke aflæse af de projekter, som behandles i afhandlingens 3. afsnit, da kun ét af projekterne færdiggjort i regi af Forsvaret i perioden 1. januar 2014 – 31. oktober 2016 er et resultat af denne rådgivning. Imidlertid er den case under Forsvaret, som er fulgt i forbindelse med afhandlingen, det første realiserede projekt (færdiggjort i december 2016) under den nuværende forvaltningsstruktur. Og den viser, at selve kunstudvælgelses- og realiseringsprocessen i det enkelte projekt – trods de udfoldede retningslinjer og den klare mandatfordeling i forhold til kunstopgaverne generelt – tilrettelægges af den enkelte kunstkonsulent i samarbejde med projektleder på byggesagen og kunstneren uden forlæg i eksisterende procedurebeskrivelser. Den viser dog også, at netop dette projekts kunstkonsulent, som på daværende tidspunkt var uprøvet i Forsvarets regi, men havde tidligere erfaring fra andre kunstrådgivningsopgaver i forbindelse med offentligt byggeri, gør brug af en metode og proces, som mimer Bygningsstyrelsens formaliserede procedure. Også her er intentionen således en udvælgelsesprocedure over cirka fire møder – om end den i den konkrete case kom til at strække sig over fem møder – baseret på de samme dialogiske trin og præsentationer, som Bygningsstyrelsen beskriver. I Forsvaret indgår byggesagens projektleder, kunstkonsulenten, brugerrepræsentanter (herunder en driftsansvarlig) samt eventuelt byggeriets arkitekt i kunstudvalget.<sup>68</sup> Sammensætningen af udvalget adskiller sig således på ét væsentligt punkt fra Bygningsstyrelsens – og Statens Kunstfonds – kunstudvalg, idet Forsvaret ikke har ansat en særligt kunstansvarlig, der generelt faciliterer udvælgelsesforløb i forbindelse med udsmykningsprojekter, mens Bygningsstyrelsen netop har en sådan og Statens Kunstfonds udvalgssekretær udfylder samme

---

<sup>66</sup> Jfr. ”Procedure for forvaltning efter Kunstcirkulærets bestemmelser på Forsvarsministeriets myndighedsområde”, Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse, 14. marts 2017, p. 4 (upubliceret, internt dokument).

<sup>67</sup> Herunder en kunstkonsulent, der både er udøvende billedkunstner og landskabsarkitekt.

<sup>68</sup> Iflg. oplysninger af d. 15-6-2016 fra Helle Birgitte Løkke, chef i Bygge- og Energisektionen, Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse, indgår en Garnisionskommandant også typisk i kunstudvalget. I den fulgte case var det dog ikke tilfældet.



rolle i forbindelse med kunstfondens projekter. Som nævnt er det i stedet op til kunstkonsulenten at skabe og gennemføre en proces, som i dialog med udvalget leder til udvælgelse af lokalitet, kunstnerisk praksis og kunstner til den kunstneriske udsmykning.

Kigger man på den fulgte case, fremstår den både som den mindst bureaukratiske, den længste og den, som involverede færrest deltagere i kunstudvalget. Kunstkonsulenten arbejdede således med et udvalg bestående af byggesagens projektleder (som skiftede undervejs), lederen af den station, som skulle udsmykkes, den driftsansvarlige samt en brugerrepræsentant fra stedet. Ved første møde mellem udvalg og kunstrådgiver var dog kun projektlederen og stationens leder tilstede ved parternes gensidige introduktion til arkitektur, bygningsfunktion og muligheder inden for udsmykningsdisciplinen. Herefter fulgte et møde med alle udvalgets medlemmer, hvor mulighedsfeltet for kunstnerisk udsmykning igen blev skitseret og konkrete praksis-eksempler gennemgået. På tredje møde, hvor alle udvalgets deltagere også var til stede, opnåedes enighed om placering, medium og kunstner, og denne blev herefter inviteret til et møde med projektleder, kunstrådgiver og stationens leder og medarbejdere, hvor introduktionen til stedet blev suppleret med deltagelse i en af stedets øvelser i "marken". Herefter fulgte et skitsefremlæggelsesmøde, som imidlertid fandt sted uden deltagelse af kunstkonsulenten og udvalgets driftsansvarlige. Dette nødvendiggjorde et ekstra møde mellem kunstrådgiveren og kunstneren, så også den kunstfaglige garant for projektet havde mulighed for at godkende skitsen.

Som det fremgår, var kun kunstrådgiver, projektleder og stationsleder gennemgående i alle dele af udvælgelsesprocessen. Og mens der er generel tilfredshed med processen og resultatet blandt de medvirkende, som ikke ønsker en mere formaliseret procedure, vidner skitse-godkendelsesprocessen – samt det faktum at ikke alle medlemmer af udvalget blev inviteret til udsmykningens indvielse – dog på nogen usikkerhed eller mangel på klar mandat- og ansvarsfordeling mellem projektlederen og kunstkonsulenten ved afgørende milepæle i projektet, et forhold som muligvis kan tilskrives projektlederskiftet undervejs.

#### *Statens Kunstfonds forvaltning af Kunstcirkulæret*

I modsætning til hhv. Forsvaret og Bygningsstyrelsen har Statens Kunstfond tilsyneladende hverken en nedskrevet målsætning for gennemførelsen af de statslige bygherrers udsmykningsprojekter eller en nedfældet fast procedure for projekterne under Kunstcirkulæret. Mens man således på [www.voreskunst.dk](http://www.voreskunst.dk) kan finde vejledningen "Et kunstprojekt i praksis – organisation, proces og ansvarsfordeling" og en beskrivelse af, hvorledes man som byg-

herre samarbejder med kunstfonden, tager begge dokumenter afsæt i en situation, hvor udgangspunktet for samarbejdet er et økonomisk tilskud fra Statens Kunstfond. Og da fonden i 1,5%-sagerne ikke nødvendigvis er tilskudsydere, men principielt blot rådgivere for udsmykningsprojektet, synes denne vejledning ikke specifikt målrettet de statslige bygherrer, som ikke står i et økonomisk afhængighedsforhold til fonden, men blot ønsker at leve op til cirkulærets bestemmelser. Siden færdiggørelsen af de ovennævnte dokumenter i 2015 har alle ansøgere og statslige bygherrer dog modtaget vejledningen "Et kunstprojekt i praksis..." i forbindelse med tilsagnet om støtte eller rådgivning fra fonden eller fået en mundtlig orientering om den proces, som dokumenterne beskriver.<sup>69</sup> For udsmykningssager behandlet af udvalget før 2015 (herunder også den fulgte case og de projekter under Statens Kunstfond, som danner grundlag for analyserne i afhandlingens 3. afsnit) eksisterer der ikke nedfældede procesbeskrivelser. Og arkiveret korrespondance vedrørende udsmykningsprojekter under Kunstcirkulæret, som er gennemført i perioden 2014-2016 med kunsthøjfaglig bistand fra fonden, men uden tilknyttet økonomi, indbefatter ikke breve, der definerer en overordnet kunsthøjfaglig ambition eller udstikker retningslinjer for ansvarsfordeling, roller og procesforløb – herunder antallet af møder, sammensætning af eventuelt kunstudvalg etc.

I det følgende er beskrivelsen af Statens Kunstfonds forvaltningspraksis derfor udelukkende baseret på den valgte case, som ikke kun omfattede rådgivning fra fondens side, men også substantiel økonomisk støtte til projektet. Startskuddet til dette udsmykningsprojekt var således en skriftlig henvendelse til Statens Kunstfond i 2013 fra en statslig bygherre, som i forbindelse med en fusion skulle lave en til- og ombygning, og ansøgte kunstfonden om et supplement til de midler, som 1,5%-reglen havde kastet af sig i byggesagen. Fonden imødegik ansøgningen og fremsatte krav om nedsættelse af et lokalt kunstudvalg, som både skulle rumme medlemmer af kunstfonden og bygherre/bruger-repræsentanter udpeget af den ansøgende institution. Kunstfonden inviterede herefter institutionen til møde i København og usikre på mødets formål valgte institutionen at sende to repræsentanter til København. Her blev de præsenteret for tre forslag til kunstnere, som fonden mente, kunne løse den kunstneriske opgave. De udsendte valgte umiddelbart en af de tre foreslåede kunstnere grundet en forståelse af, at de skulle foretage et valg. Men under afrapporteringen til de

---

<sup>69</sup> Ifølge mundtligt udsagn fra sekretær for Statens Kunstfonds Legatudvalg for Billedkunst Inger Krog d. 9-2-2017.

øvrige medlemmer af udvalget hjemme i modtagerinstitutionen – og bevæbnet med hjemmesidehenvisninger og links – lykkedes det ikke de udsendte at overbevise deres kolleger om, at dette valg var rigtigt. Uvis om, hvorvidt et ønske om en konkurrence mellem en kunstner, som dele af udvalget nu ønskede, og kunstneren, som blev valgt på mødet i København, ville få samarbejdet med kunstfonden til at kollapse, valgte institutionen alligevel at fremsætte dette. Og i kunstfonden, hvor der i mellemtiden havde været udvalgsskifte, accepterede man at efterkomme ideen om en sådan. Herefter inviteredes såvel kunstnere som to kunstfondsmedlemmer og udvalgets sekretær til besøg på institutionen, hvor de blev introduceret til stedet, institutionens virkefelt og bygherren/brugerne. Kunstnerne udarbejdede efterfølgende deres skitseforslag med byggeteknisk støtte fra kunstfondens byggetekniske rådgiver, der blev stillet til rådighed under processen. Selve skitsefremlæggelsen foregik også på institutionen, hvor det samlede kunstudvalg – inkl. de to rådgivere fra kunstfonden og fondens sekretær – hørte de to kunstneres fremlæggelse. Kunstfondens to rådgivere gennemgik dernæst de præsenterede projekters kvaliteter og svagheder for det øvrige udvalg og efter en bordrunde, hvor alle tilstedeværende (ekskl. fondens sekretær) gav deres holdning til kende, stemte udvalget. Mens der blandt institutionens medlemmer var cirka lige mange stemmer på hvert projekt, stemte fondens medlemmer begge på den kandidat, de selv havde foreslået under mødet i København. Kunstnerne orienteredes nu om udfaldet og den valgte fortsatte sit samarbejde med kunstfondens byggetekniske rådgiver og projektkoordinatoren i institutionen frem mod indvielsen.

På baggrund af den undersøgte case forløber Statens Kunstfonds arbejde med det nedsatte kunstudvalg således over tre møder (hvilket understøttes af den publicerede vejledning ”Et kunstprojekt i praksis...”, der nu er gældende). Og sammenholdt med proceduren hos Bygningsstyrelsen og Forsvaret påkalder flere forhold omkring Statens Kunstfonds proces for rådgivning sig opmærksomhed: Ikke blot satser kunstfonden generelt på en hurtigere beslutningsproces, men de vurderer også ”byggeriets egnethed” og præsenterer potentielle kunstnere til opgaven på en måde, der adskiller sig fra de to andre instanser. Hvor Forsvaret og Bygningsstyrelsen således prioriterer et møde mellem kunstrådgiver og lokale interessenter på de lokale udvalgsmedlemmers lokalitet forud for fremsættelsen af kunstnerforslag, finder begge dele i kunstfondens regi sted på 1. møde, som afholdes i Statens Kunstfond lokaler. Kunstfonden vurderer dermed udelukkende ”byggeriets egnethed” for udsmykning ud fra materiale tilsendt af modtagerinstitutionen og forudsætter dermed også,

at denne bygherre er i stand til at beskrive og visualisere institutionen, funktionen, arkitekturen, omgivelserne og brugerinteresserne på en fyldestgørende måde, som sætter fonden i stand til at fremsætte bud på relevante kunstneriske praksisser og placering af værk. Bygningsstyrelsen og Forsvaret laver med andre ord så vidt muligt en for-analyse on site,<sup>70</sup> mens fonden baserer sig på bygherres repræsentation af stedet. Bygningsstyrelsen og Forsvaret inddrager dermed også eksplicit en forståelse af aktiviteterne i den kommende bygning, brugerne og lokaliteten i analysen af byggeriets egnethed, mens omfanget og inddragelsen af en sådan analyse hos kunstfonden synes overladt til bygherren, da fonden allerede har kunstnerforslag klar første gang man møder repræsentanterne for modtagerinstitutionen. Og i den fulgte case medførte Statens Kunstfonds praksis følgende kommentar fra en af bygherre/brugerrepræsentanterne:

Det er selvfølgelig svært at gennemskue, hvordan vælger man de der tre kunstnere. Hvordan vælger kunstfonden de der tre ud? Er det, fordi de står for tur, eller er det, fordi de er rigtig gode, eller hvad ligger der egentlig bag den der udvælgelse?

Forskellen i procedure frem mod fremsættelse af kunstnerforslag åbenbarer manglen på fælles retningslinjer i forhold til, hvordan man vurderer byggeriets egnethed og hvilke parametre, man skal lægge til grund for en sådan vurdering. – Men de forskellige ”hjemmebanefordele” under 1. møde understreger også to vidt forskellige tilgange til at imødegå den latente magtrelation, som er på færde mellem de lægfolk, som er pålagt at inkludere kunst i deres daglige rammer, og de fagfolk, som skal kvalificere valget af kunsten. Og denne magtrelation er også central i forhold til et andet punkt, hvor Forsvarets og Bygningsstyrelsens praksis – at dømme efter de fulgte cases – adskiller sig fra Statens Kunstfonds: Nemlig i hvilken indflydelse kunstrådgiveren potentielt har på valget af kunstner til opgaven. Mens kunstkonsulenterne for Bygningsstyrelsen og Forsvaret således agerer alene og derfor kun repræsenterer en enkelt stemme – både i dialogen med udvalget og i eventuelle stemmeafgivelsessituationer – er antallet af kunstfondsmedlemmer i nedsatte udvalg to (jfr. vejledningen fra 2015 og den fulgte case). Kunstfonden kan derfor principielt få større indflydelse på valget af kunstner, hvilket den skitserede case også vidner om. I en overvejelse om alter-

---

<sup>70</sup> Selvom den konkrete bygning, der skal udsmykkes, ofte ikke er opført, når 1. møde holdes, foregår møderne alligevel på modtagerinstitutionens hjemmebane.

native måder at gribe udvælgelsesprocessen an på udtalte en af de interviewede brugerrepræsentanter i styregruppen således om kunstfonden:

... hvis de gerne vil have god indflydelse på det, så vælger de den sidste proces. Hvor de jo sidder tre-fire personer eller hvor meget og på den måde vægter meget i forhold til valget. Frem for hvis man lod personalet og de ikke var til stede og... eller... hvad ved jeg. Og så kan det være rigtig svært og få kvalitetskunst måske... hvis det er... hvis det er et flertal, der bestemmer.

Og i kombination med endnu et punkt – medfinansieringen fra fondens side – hvor kunstfondens projekter ofte adskiller sig fra Bygningsstyrelsens og Forsvarets, er dette bestemt ikke uvæsentligt. For at Statens Kunstfonds økonomiske tilskud til projektet kan opfattes som en legitimerende faktor for øget indflydelse understreges således af en bemærkning fra en anden af casens brugerrepræsentanter, der tilnærmelsesvis naturaliserer fondens øgede indflydelse med udtalelsen: ”For når vi får så mange midler af dem, så skal de jo ha’ nogen frem, der ikke er så kendte. De har jo også nogen retningslinjer for, hvad de må bruge pengene til.”

Hvis kunstfonden således på flere måder synes at sikre sig større indflydelse på projektets kunstneriske indhold, bevilger de også, i modsætning til Forsvaret og Bygningsstyrelsen, specifik byggeteknisk bistand til kunstneren under skitse- og realiseringsprocessen.<sup>71</sup> Fonden stiller med andre ord en arkitektuddannet rådgiver, der kan vejlede kunstneren i spørgsmål vedrørende budgetlægning, tidsplan, byggetekniske løsninger og samarbejde med (under)entreprenører, arkitekt og bygherre til disposition for kunstneren. Da kunstnerne (som i den fulgte case) ikke nødvendigvis har erfaring med at realisere værker i den store skala, som udsmykningsopgaverne antager, er dette, ifølge udsagn fra den interviewede kunstner, den byggetekniske konsulent og en brugerrepræsentant, ikke blot med til at sikre en tryk arbejdsproces for kunstneren, men også et langtidsholdbart resultat, overholdt budget og tidsplan. Som bygherre/brugerrepræsentanten, der oprindeligt havde forventet en forsinkelse i byggeprocessen på grund af kunstprojektet, udtrykker det:

---

<sup>71</sup> Iflg. oplysninger fra den interviewede byggetekniske rådgiver er dette dog delvist ændret siden realiseringen af den undersøgte case, idet Statens Kunstfond stadig stiller en af sine to byggetekniske konsulenter til rådighed for kunstneren under skitseprocessen, mens kunstnerens eventuelle brug af konsulenter i det videre forløb skal aftales og budgetsættes i lighed med alle øvrige projektudgifter. Dermed ligger Statens Kunstfonds praksis nu på linje med Forsvarets og Bygningsstyrelsens i forhold til byggeteknisk rådgivning til kunstneren under selve realiseringsfasen.

Der var en teknisk type med, som også hjalp kunstnerne, som, jeg synes, var dygtig, [...] som var dygtig til at hjælpe dem med de vanskelige dele – både at budgetsætte og tidssætte. Jeg er ikke i tvivl om, hvis ikke det havde været med – den professionelle sagsstyring eller -hjælp, så tror jeg, at min forventning måske havde holdt stik.

Som det fremgår af ovenstående adskiller Statens Kunstfonds egen forvaltningspraksis i forhold til rådgivning under Kunstcirkulæret sig altså på flere niveauer fra både Bygningsstyrelsens og Forsvarets tilgang til opgaven. Og dette gør sig også gældende, når der i det følgende redegøres for de forskellige parter opfattelse af, hvilken rolle Statens Kunstfond spiller som rådgiver i henhold til Kunstcirkulæret og hvilke kompetencer selve rådgivningen af de statslige bygherrer skal basere sig på.

#### *Kunstrådgivningen*

Med ordlyden:

§ 5. Byggeriets egnethed for kunstnerisk udsmykning skal drøftes med Statens Kunstfond. Drøftelsen skal ske tidligst muligt og inden bygherrens godkendelse af projektforslaget.

Stk. 2. Udsmykningsopgaver, der ikke overstiger 250.000 kr., kan dog besluttet af bygherren uden forelæggelse for Statens Kunstfond.

Stk. 3. Bygherren træffer efter drøftelsen beslutning om, hvorvidt der skal ske en kunstnerisk udsmykning i forbindelse med byggeriet. I bekræftende fald aftales den videre procedure med Statens Kunstfond.

definerer Kunstcirkulæret Statens Kunstfonds rolle som rådgiver for statslige bygherrer i forbindelse med kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri. Alligevel var opgaven helt frem til 2011 uddelegeret til andre kunstfaglige instanser og personer. Fra 1983 til 2003 var det ”udbredt praksis i styrelserne, at arkitekter stod for den kunstneriske udsmykning og pegede på de kunstnere, de gerne ville have.” (Madsen 2015: 20). Dette bekræftes også i rapporten ”Kunsten ud i det offentlige rum” (1999), udarbejdet af et udvalg nedsat af Kulturministeriet og By- og Boligministeriet i 1998, der efter en ”rundspørge til de statslige styrelser, som forestår mere end 90 % af det statslige byggeri”, bl.a. fastslog, at det ”ofte [er] byg-

geriets arkitekt, der fremkommer med forslag til valg af kunstner”<sup>72</sup>. Det understøttes endvidere af følgende bemærkninger fra Statens Kunstfonds udsmykningsudvalg i 1997:

Oftest henvender den statslige styrelse sig først, når kunstnervalg og eventuelt skitseforslag foreligger. På det grundlag har udsmykningsudvalget svært ved at gå ind i en kvalificeret rådgivning. De skiftende udsmykningsudvalg har skiftligt redegjort for problemet over for Kulturministeriet. (*Statens Kunstfonds Beretning XXXIII 1997: 14*)

I perioden 2003-2011 udpegede Akademiraadet kunstkonsulenter, der skulle agere som kunstfondens forlængede arm i forhold til Bygningsstyrelsens forgænger UBST, mens Forsvarets Bygningstjeneste fortsat lod en arkitekt varetage opgaven.<sup>73</sup> Fra 2011 overtog Statens Kunstfond dog udpegningen af kunstkonsulenterne til Bygningsstyrelsen og fra 2014 også til Forsvaret og bragte derved praksis tættere på cirkulærets ordlyd.<sup>74</sup>

Dette til trods synes det alligevel at være mere et tilfælde end udtryk for en fælles forståelse af cirkulærets ordlyd, at Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse siden 2014 har indfriet cirkulærets bestemmelser om kunstfaglig rådgivning gennem ansættelsen af to billedkunstnere, som Statens Kunstfond har peget på. For adspurgt om relationen til Statens Kunstfond svarede en af de interviewede fra projektet under Forsvaret: ”... hvad Statens Kunstfonds rolle er i forhold til mig og Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse, den er jeg meget usikker på. Altså, jeg tænker egentlig slet ikke, de har nogen rolle.” Og afledt af et møde d. 16-6-2016 i Slots- og Kulturstyrelsen mellem Bygningsstyrelsen, Forsvaret og Statens Kunstfond, hvor

---

<sup>72</sup> Jfr. rapporten ”Kunsten ud i det offentlige rum”, udarbejdet af ekspertudvalg, Kulturministeriet & By- og Boligministeriet, København, 1999, u-pagineret. Samme rapport konkluderer i øvrigt, at styrelserne ”generelt følger en ensartet procedure”, og at bygherrerne ofte nedsætter et ad hoc kunstudvalg med bygherre-, bruger- og arkitektrepræsentanter, forud for bygherrens endelige beslutning om den kunstneriske udsmykning.

<sup>73</sup> Det fremgår af artiklen ”Når Forsvaret køber kunst” af Miriam Katz i *Billedkunstneren* nr. 2012, p. 19, at chefarkitekt Viggo Grunnet, som i 22 år var ansvarlig for indkøb af kunst til Forsvaret, netop i 2012 var gået på pension, men fortsat virkede som konsulent for Forsvaret indtil en løsning på den fremtidige forvaltning af kunstmidlerne var fundet.

<sup>74</sup> Baggrunden for denne ændring, der bragte praksis tættere på cirkulærets ordlyd og oprindelig intention, var, at kontorchef i Kunststyrelsen, Anette Østerby, pr. 1-1-2011 overtog ansvaret for sekretariatsbetjeningen af Statens Kunstfonds Udvalg For Kunst I Det Offentlige Rum og i forbindelse hermed blev opmærksom på diskrepansen mellem lovgrundlag og aktuel forvaltningspraksis. Jfr. samtale med Anette Østerby d. 1-3-2017. Hvordan Akademiraadet blev involveret i rådgivningen under Kunstcirkulæret i 2003, har det ikke været muligt at få klarlagt.

samme problematik blev diskuteret, har Bygningsstyrelsen som myndighed på området nu fastslået, at

forinden beslutningen om udsmykningen for beløb over kr. 250.000,- skal dette drøftes med Statens Kunstfond [...]. Dette er således en pligt for Bygherren om at kontakte SKF eller en kunstkonsulent udpeget af SKF for vejledning i udvælgelse af kunst.<sup>75</sup>

Hvis dette således har klargjort den overordnede rollefordeling mellem Statens Kunstfond, kunstkonsulenterne og de statslige bygherrer, er der stadig divergerende holdninger til, hvilke kompetencer en kvalificeret kunstfaglig rådgivning skal basere sig på. Fonden (og tidligere Akademiraadet) har siden 2003 udelukkende udpeget billedkunstnere som deres stedfortrædere i cirkulære-sager ud fra en tilsyneladende forståelse af, at både rådgivningen og kunstproduktionen under Kunstcirkulæret er part af det danske støttesystem for billedkunstnere qua dets forhistorie inden for fondens støtteformål. Men i Bygningsstyrelsen opfatter man kunstproduktion og kunstfaglig rådgivning som to uafhængige opgavetyper, der ikke nødvendigvis fordrer identiske kompetencer: "Den ydelse, vi efterspørger [m.h.t. konsulenterne], er både kunstnerisk, styringsmæssig og procesmæssig – derfor er det ikke et kriterium for os, at de er udøvende kunstnere. Fx kunsthistorikere, kuratorer og kunstjournalister kan også have de rette kompetencer", som enhedschef for Bygningsstyrelsens juridiske afdeling Bo Kobber Petersen udtrykte det i BKF's *Billedkunstneren*, der i marts 2015 udkom som et særligt temanummer om kunstkonsulentordningen. Sammesteds blev daværende formand for Statens Kunstfonds Legatudvalg Morten Stræde citeret for det fagpolitiske udsagn, at "[k]un billedkunstnere bør ansættes som kunstkonsulenter" under henvisning til såvel billedkunstnernes dårlige indtjeningsmuligheder i øvrigt som deres særlige "personliggjort[e] kunstsyn" og uddannelse "inden for en akademisk disciplin, der bygger på 2000 års viden".<sup>76</sup> Hvilke særlige kompetencer billedkunstnere har, som sætter dem bedre i stand til at vurdere "byggeriets egnethed" og rådgive om den videre proces end de faggrupper, som Kobber Petersen nævner, præciseres dog ikke. Og igen savnes en klar definition eller diskussion af, hvori opgaven med at vurdere egnetheden af et byggeri

---

<sup>75</sup> Jfr. mail fra arkitekt Tyra Dokkedahl, Bygningsstyrelsen, d. 30-6-2016. Bygningsstyrelsens understregning.

<sup>76</sup> Monica C. Madsen: "Nye konsulentjobs til billedkunstnere", in *Billedkunstneren*, nr. 1 marts 2015, pp. 20-21.



grundlæggende består, idet en sådan eventuelt også kunne klargøre forskellen på de kunst- og udsmykningsopgaver i offentlige rum, som i dag typisk udføres efter rådgivning fra kunsthistorikere og kuratorer,<sup>77</sup> og de kunstneriske udsmykninger i det statslige byggeri. I lyset af Strædes udtalelse er det desto mere paradoksalt, at netop Statens Kunstfonds egen rådgivning af statslige bygherrer såvel tidligere som i dag i praksis varetages af både udøvende kunstnere og kunsthistorikere, idet sidstnævnte faggruppe ikke blot siden 2014 har indgået i det udvalg under fonden, som rådgiver om kunstnerisk udsmykning, men også indgik i udsmykningsudvalgene, før den nuværende konstruktion trådte i kraft.

### *Økonomi*

Også i den konkrete økonomiske forvaltning af de afsatte 1,5%-midler er der forskelle mellem praksis i Forsvaret, Bygningsstyrelsen og Statens Kunstfond. Mens sidstnævnte udelukkende agerer efter henvendelse fra en statslig bygherre med en specifik byggesag for øje – og dermed også en præcist afsat sum til kunst, har både Forsvaret og Bygningsstyrelsen – på grund af den større opgaveportefølje per bygherre – mulighed for at disponere friere i henhold til Kunstcirkulærets § 2., hvor det fremgår af Stk. 2, at "[b]ygherren kan anvende et større eller mindre beløb til kunstnerisk udsmykning på det enkelte byggeri, blot skal der afsættes 1,5 pct. af håndværkerudgifterne ekskl. moms til kunstnerisk udsmykning for alt byggeri, der er omfattet af § 1." Og af Stk. 3., at "[d]et afsatte beløb kan anvendes til kunstnerisk udsmykning af bygherrens samlede byggeri og bygninger." For både Forsvaret og Bygningsstyrelsen betyder dette principielt, at der kan anlægges et overordnet strategisk blik på, i hvilke af bygherrens byggerier en kunstnerisk udsmykning kan gøre bedst gavn i henhold til cirkulærets krav om placering af værker i offentligt tilgængelige byggerier eller byggerier anvendt af et stort antal ansatte.

I Forsvaret afsættes kunstmidler under cirkulæret årligt på finansloven. De fordeles på relevante ny-, om- eller tilbygninger af chefen for Bygge- og Energisektionen, hvorefter fordelingen forelægges Projektdivisionens chef og vicedirektøren i Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse til godkendelse.<sup>78</sup> Mens konsekvensen af denne proces på den ene side er stor

---

<sup>77</sup> Eksemplerne på dette er mange i Danmark og omfatter bl.a. projekter varetaget af konsulentfirmaer som In Situ, Somewhere og Råderum.

<sup>78</sup> Jfr. procesbeskrivelse i "Procedure for forvaltning efter Kunstcirkulærets bestemmelser på Forsvarsministeriets myndighedsområde", pp.1-2, og uddybende forklaring fra chef i Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelses Bygge- og Energisektion Helle Birgitte Løkke d. 15-6-2016.

fleksibilitet og mulighed for at optimere effekten af midlerne, er den på den anden side, at det i realiteten ikke er kunstkonsulenterne udpeget af Statens Kunstfond, der vurderer ”byggeriets egnethed” i første instans. Deres primære opgave bliver i stedet eksplicit at lede processen frem mod udvælgelsen af konkret placering, kunstnerisk praksis og kunstner og godkendelsen af skitseforslaget.

I Bygningsstyrelsen forvalter man dels midler til kunst afsat over finansloven i forbindelse med universitetsbyggerier, dels Kunstcirkulæremidler afsat direkte på den enkelte byggesag i forbindelse med kontorområdet. Mens 1,5%-pengene inden for universitetsbyggeriet fordeles på samme fleksible måde som i Forsvaret – men under inddragelse af kunstkonsulenterne i vurderingen af hvilke bygninger, der skal udsmykkes – anvendes cirkulæremidler afsat på den enkelte byggesag på kontorområdet oftest på det givne byggeri. Dette skyldes ikke, at pengene ikke ville kunne anvendes i et andet byggeri under samme kunde. Det skyldes i stedet, at kunden på den enkelte byggesag på grund af cirkulæret pålægges en udgift til kunst, som kommer til at indgå i kundens husleje, hvorfor institutionen typisk gerne vil modtage den kunstneriske ydelse, der betales for. Og dette gør det vanskeligt at ”pulje” midlerne på samme vis som i Forsvaret og i universitetsbyggeriet. I modsætning hertil dækkes universitetsbyggeriets Kunstcirkulæreudgifter af finanslovsbevillingen, hvorfor universiteterne ikke får en udgift ”i klemme”, som de kunne ønske at se konkret manifesteret i et kunstnerisk produkt i et specifikt byggeri.<sup>79</sup>

### *Registrering og formidling*

Selvom ”Vejledning til cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri m.v.”, som nævnt på s. 28-29 i dette afsnit, bl.a. har til formål at sikre ”dokumentation og formidling” overfor omverdenen, giver vejledningen ingen anvisninger om dette. Ansvar for – og karakteren af – registrering af realiserede udsmykninger under Bygningsstyrelsen, Forsvaret og Statens Kunstfond påhviler i den nuværende forvaltning af cirkulæret hver enkelt instans og der foregår ingen central samkøring af parternes registranter.<sup>80</sup> Når det kommer til

---

<sup>79</sup> Denne forenkede beskrivelse af Bygningsstyrelsens økonomiske forvaltningspraksis er baseret på telefonisk samtale med Hasse Glyng, arkitekt, Bygningsstyrelsen, og bekræftet af denne pr. mail d. 16-2-2017.

<sup>80</sup> I rapporten ”Kunsten ud i det offentlige rum” fra 1999 foreslog et udvalg nedsat under Kulturministeriet og By- og Bygningsministeriet, at det skulle indføres i cirkulæret, ”at der løbende skal udarbejdes statistisk erfaringsmateriale til belysning af den kunstneriske udsmykning, der udføres i tilknytning til de byggerier, der er omfattet af cirkulæret, herunder de enkelte beløb afsat til kunst-

formidling af værkerne kan man konstatere, at "Retningslinjer for kunstnerisk udsmykning i forsvaret" ikke forholder sig til dette aspekt, men at kunstansvarlig i Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse Helle Birgitte Løkke ifølge artiklen "Forsvaret gemmer kunstskatte for millioner" fra d. 22. maj 2012 "arbejder [...] på at få Forsvarets interne oversigt over kunstværker lagt ud på internettet, så offentligheden kan få indsigt i, hvor Forsvaret har sine kunstværker stående".<sup>81</sup> Denne ambition synes dog endnu ikke at være indfriet eller erstattet af andre kommunikationstiltag rettet mod omverdenen.

Bygningsstyrelsen og Slots- og Kulturstyrelsen har etableret et samarbejde om formidling af Bygningsstyrelsens udsmykningsprojekter under Kunstcirkulæret på kunstfondens hjemmeside [www.voreskunst.dk](http://www.voreskunst.dk), hvor også de statslige udsmykninger, som Statens Kunstfond står bag, er tilgængelige i sektionen "Integreret kunst". Da denne sektion imidlertid ikke sonderer mellem projekter realiseret som følge af 1,5%-reglen og fondens andre udsmykningsprojekter, fungerer formidlingen nok som en synliggørelse af resultaterne inden for en både kunstfaglig og kulturpolitisk ramme, men ikke som en klar kommunikation af den specifikke ordnings udkomme til de borgere, politikere, journalister og andre, der måtte udvise interesse for, hvad den politiske satsning på kunst i de statslige bygninger udmønter sig i – kvalitativt som kvantitativt. Sammenholder man denne formidlingsindsats – eller mangel på samme – med det politiske fokus på Kunstcirkulæret inden for de seneste år, som er beskrevet tidligere i dette afsnit, og den negativt vinklede artikel om "hemmelig kunst for millioner" under Kunstcirkulæret, som *Ekstra Bladet* bragte i sommeren 2016 (og som i øvrigt har en påfaldende lighed med titlen på DRs artikel om Forsvarets kunstprojekter nævnt ovenfor) er det lave formidlingsniveau desto mere påfaldende. En antagelse om, at der primært kunne ligge budgettekniske forhold til grund for den manglende formidling afvises af både Forsvaret og Bygningsstyrelsen.<sup>82</sup> Direkte adspurgt angiver begge således, at

---

nerisk udsmykning." Udvalget foreslog oprettelsen af en internet-baseret, offentligt tilgængelig registrant for kunst i det offentlige rum – herunder også projekter under Kunstcirkulæret – og krav om afrapportering og dokumentation af udførte værker heri. Jfr. "Kunsten ud i det offentlige rum", ibid. Udvalget gav dog ikke forslag til placering af ansvaret for hjemmesidens drift og anbefalingen blev efterfølgende ikke fulgt.

<sup>81</sup> Ulla Abildtrup: "Forsvaret gemmer kunst for millioner", <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/forsvaret-gemmer-kunstskatte-millioner>, d. 22-5-2012. Lokaliseret d. 20-4-2017.

<sup>82</sup> Der tænkes her på det forhold, at formidlingen ofte foregår, når et værk er realiseret og ud fra et langsigtet perspektiv, hvilket ikke umiddelbart harmonerer med et kunstregnskab, som, antages det, skal kunne afsluttes, når byggesagen lukkes, hvorfor løbende udgifter til formidling efter dette tidspunkt muligvis ikke ville kunne dækkes af Kunstcirkulære-midlerne.

hovedårsagen er en prioritering mellem at bruge midler til formidling eller kunst, der indtil videre er faldet ud til kunstens fordel. Hos Bygningsstyrelsen hedder det dog samtidig, at der nu "er mere fokus på den værdi formidlingen af værkerne bidrager med" og at man derfor "arbejder med øget fokus på formidlingsdelen".<sup>83</sup> Statens Kunstfonds sekretariat opgive, at de ikke ved, om der ligger budgettekniske problemstillinger til grund for den manglende formidlingsindsats i de sager under Kunstcirkulæret, som de fungerer som rådgivere på, da det er de statslige bygherrer og ikke fonden, som har det økonomiske ansvar i forbindelse med disse projekter. Sekretariatet pointerer samtidig, at Legatudvalget for Billedkunst i andre sager ofte afsætter midler til langsigtet formidling, da "[f]ormidlingen er en vigtig indsats, ifølge udvalget, i sikringen af det lokale ejerskab til kunsten".<sup>84</sup>

#### *Fælles udfordringer på tværs af forvaltningspraksisser*

I det foregående er der fokuseret på forskelle mellem Bygningsstyrelsens, Forsvarets og Statens Kunstfonds måde at forvalte Kunstcirkulæret på i praksis. Der skal dog afslutningsvist også peges på en række problemstillinger, der synes at være lige relevante for alle parter, idet udvælgelsen af kunst hos alle de nævnte foregår i udvalg bestående af alle byggeriets primære interessentgrupper.

Inden for den overordnede kunstfaglige optik, som denne afhandling anlægger, rejser den gennemgående forvaltningsmodus med nedsættelse af lokale kunstudvalg et afgørende, men oftest uudtalt spørgsmål om, hvilke konsekvenser den brugerinvolverende udvælgelsesproces har for formen og indholdet af de realiserede udsmykninger under Bygningsstyrelsen, Forsvaret og Statens Kunstfond? – Ikke mindst da hverken Kunstcirkulæret, vejledningen til cirkulæret eller gældende retningslinjer og politikker fra Bygningsstyrelsen, Statens Kunstfond eller Forsvaret rummer en tidssvarende, kunstfagligt funderet vision for de statslige udsmykningsprojekter eller definition af udsmykningsbegrebet. Da afhandlingens 2. og 3. afsnit netop tager disse emner op, skal de dog ikke søges belyst eller besvaret her. I stedet skal tre relaterede udfordringer, der både afspejles i udvalgsarbejdet under Bygningsstyrelsen, Forsvaret og Statens Kunstfond, adresseres. Den ene vedrører kunstrådgive-

---

<sup>83</sup> Jfr. mail fra chef i Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelses Bygge- og Energisektion Helle Birgitte Løkke d. 8-3-2017 og mail fra arkitekt Hasse Glyng, Bygningsstyrelsen, d. 16-2-2017.

<sup>84</sup> Jfr. mail fra udvalgssekretær for Statens Kunstfonds Legatudvalg for Billedkunst Inger Krog d. 18-5-2017.

rens opgave med – i løbet af processen – at sætte det nedsatte kunstudvalg i stand til at se potentialet i en kunstners hidtidige praksis for deres egen kontekst, da kunstneren måske kun tidligere har arbejdet i andre skalaer, medier og materialer. Dette kommer både til udtryk i forbindelse med Bygningsstyrelses-casen og projektet under Statens Kunstfond, hvor henholdsvis arkitekt og brugere italesætter vanskeligheden i ”at vælge kunstner uden at vælge et kunstværk”, som arkitekten udtrykker det. En brugerrepræsentant fra kunstfondens projekt formulerer det således:

hvis der ku’ ha’ været nogle former for eksempler, man ku’ ha’ set på noget, der bare ku’ minde en lille bitte smule om det, så ku’ det være lettere at tage første skridt i forhold til en styregruppe. Det er jo meget flagrende, medmindre man havde et eller andet mere konkret i tankerne. Det havde jeg selv. Jeg arbejder bedst selv meget konkret. [...]. ... [J]eg så på en måde kunstrådets udspil meget åbent, bredt favnende, alt mellem himmel og jord, og så samtidig snævret på 3 personer. Den kombination, synes jeg, var svær at få hul på – altså intellektuelt – altså sådan, hvad er det så, vi ender med, når vi går i gang?

Også kunstkonsulenten på Forsvarets projekt er inde på denne problematik i forhold til arbejdet med de lokale kunstudvalg – om end på et mere abstrakt niveau – idet vedkommende taler indgående om betydningen af, at ”folk ikke skal føle sig dumme”, hvis man skal opnå en konstruktiv dialog om kunstens muligheder i konteksten. I den konkrete case imødekom konsulenten ovennævnte problemstilling ved at tage udvalget med på tur til et lokalt museum, hvor der midlertidigt var udstillet værker af den kunstner, som udvalget umiddelbart foretrak – og også efterfølgende pegede på.

Den anden udfordring, som ligger latent i en udvælgelses- og skitsegodkendelsesproces henlagt til et ad hoc udvalg bestående af alle primære interessegrupper, er den indvirkning som hierarkier internt i modtagerinstitutionen, mellem parterne i kunstudvalget eller mellem arkitekt og kunstner potentielt kan have på såvel samarbejde som resultat. For ikke at kompromittere de interviewedes anonymitet og potentielle fremtidige samarbejdsrelationer til hinanden holdes denne beskrivelse på et generelt niveau. Men én af de valgte cases viser, hvordan intern uenighed om kunstens udtryk og funktion blandt brugerrepræsentanterne, samt indledende skepsis overfor kunstrådgiverens faglighed og motivation for at

foreslå specifikke kunstnere, både fik konsekvenser for udvælgelsesprocessens længere varighed og udvidede indhold, og for det samarbejdsklima kunstneren som udgangspunkt blev sat til at navigere i. Efter skitsefremlæggelsen beskrives processen dog af alle parter som uproblematisk og resultatet som vellykket.

Endelig viser de fulgte cases, at det er en udfordring at opnå kontinuitet i de nedsatte ad hoc udvalgs arbejde. I Bygningsstyrelses-projektet udskiftedes kunstkonsulenten undervejs, i Forsvarets case blev projektlederen på byggesagen udskiftet og i den beskrevne case under Statens Kunstfond skiftede kunstfonden udvalg under processen. Mens det ikke kan afvises, at udvalgsskiftet havde en positiv betydning for det videre samarbejde i sagen under Statens Kunstfond, peger projektet under Forsvaret dog på, at en potentiel konsekvens af udskiftning af personer på centrale poster i løbet af processen også kan medføre behov for fornyet forventningsafstemning og ansvarsafklaring.

### *Konklusion*

Som helhed fremstår den danske 1,5%-model for statsligt finansieret kunst i offentlige bygninger som en ordening med et stort potentiale – også for forbedringer. Ordningen sikrer muligheden for en kontinuerlig produktion og præsentation af samtidskunst på steder, hvor befolkningen færdes til dagligt, bidrager til opbygningen af en fælles kulturel kapital og fremtidig kulturarv uden for kunstinstitutionernes mure og tilfører værdi til det statslige byggeri.

Dette til trods er ordningen udfordret på en række væsentlige områder. Overordnet befinder Kunstcirkulæret sig i dag i et uafklaret spændingsfelt mellem velfærdsstatslige intentioner og konkurrencestatslige rationaler, hvilket skyldes ordningens historiske udspring i kunststøttesystemet under Statens Kunstfond og senere tilknytning til et byggefagligt ressortområde. Med den nuværende forankring i Lov om offentlig byggevirksomhed er cirkulæret underordnet en økonomisk effektiviseringsmålsætning, som man fra politisk hold åbenlyst erkender, at cirkulæret ikke bidrager til. Der findes imidlertid ikke en tidssvarende, officiel definition af præcist, hvilke værdier ordningen i stedet bibringer byggeriet, de offentlige miljøer og befolkningen, og hvad cirkulærets overordnede politiske og sam-

fundsmæssige legitimitet er i dag.<sup>85</sup> Hvis ordningen ikke skal ende med at fremstå som et anakronistisk kulturpolitisk projekt, er der derfor et akut behov for at genoverveje Kunstcirkulærets formål – dels i relation til den økonomiske diskurs, som er fremherskende i byggesektoren, dels i forhold til det deltagelsesparadigme, som er slået igennem kulturpolitisk siden slutningen af 00'erne i Danmark. Dermed være ikke sagt, at cirkulæret skal underordne sig disse dagsordner, men at en bevidstliggørelse om og præcisering af, hvilken værdi cirkulæret tilfører samfundet i dag, er påkrævet. Mens politikerne siden 2011 primært har haft fokus på cirkulærets økonomiske konsekvenser, og den nyligt afsluttede evaluering udelukkende vurderede cirkulæret ud fra bygherrer, entreprenører og rådgiveres byggefaglige perspektiv, er manglen på en kunstfaglig vurdering og værdisættelse af ordningen påfaldende og behovet for en sådan påtrængende. Selvom cirkulæret blev til i et samarbejde mellem Kultur-, Bolig- og Finansministeriet og har den kunstneriske udsmykning som kerneydelse og Statens Kunstfond som central aktør, synes det kunstfaglige blik og den kulturelle værdi af ordningen ikke at blive tillagt nævneværdig betydning i dag på et politisk niveau.

På det forvaltningsmæssige niveau kan en del af forklaringen på dette dog være, at Statens Kunstfond først inden for de senere år for alvor har taget rollen på sig som rådgiver for de statslige bygherrer i forbindelse med 1,5%-projekterne. Før 2011 rådgav fonden således blot de statslige bygherrer, som henvendte sig direkte til dem for at få vejledning, men siden dette tidspunkt har de også udpeget de udøvende billedkunstnere, der har ageret kunstkonsulenter på fondens vegne i Bygningsstyrelsen og – siden 2014 – også i Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse. Dette har ikke skabt sikkerhed for, at alle statslige bygherrer følger Kunstcirkulæret i forbindelse med deres byggerier. Men det har dog bragt forvaltningen tættere på cirkulærets intentioner og den kunstfaglige rådgivning entydigt tilbage til kunstfonden efter perioden med Akademiraadets kunstkonsulentudpegninger i perioden 2003-2011. I dag sikrer Statens Kunstfond således den kunstfaglige kvalificering af udsmykningerne i størstedelen af det statslige byggeri. Men med den fortsatte uddelegering af opgaven til eksterne kunstkonsulenter med sporadisk kontakt til fonden eksisterer der stadig tre

---

<sup>85</sup> Det nærmeste, man kommer en definition af formålet, er punkt 5. i "Vejledning til cirkulære om kunstneriske udsmykning af statsligt byggeri m.v." (VEJ nr 9189 af 31/03/2015), hvoraf det fremgår, at "kunsten skal tilføre en kvalitativ dimension til byggeriets arkitektur og til brugernes oplevelse af den." En definition af, hvordan kvalitet skal forstås i denne kontekst, og en refleksion over hvorvidt dét at højne arkitekturen er identisk med at højne brugernes oplevelse af arkitekturen savnes også.

forskellige forvaltningspraksisser – og som udsagnet fra en ansat i Forsvaret vidner om, er fornemmelsen af Kunstfondens særlige rolle i forhold til cirkulæret heller ikke rodfæstet alle steder.

En betydelig styrke ved den nuværende forvaltningsmodus er, som 3. afsnit vil vise, et generelt højt kunstfagligt niveau i de projekter, som er realiseret inden for de seneste år – om end værkerne overvejende udfolder sig inden for et modernistisk formsprog og dermed ikke kan siges at være repræsentative for samtidskunstscenen generelt.<sup>86</sup> En anden styrke er, at den manglende ensretning giver mulighed for at tilpasse processerne de lokale samarbejdskulturer hos hhv. Bygningsstyrelsen, Forsvaret og Statens Kunstfond. Blandt de potentielle styrker ved en vis forbindelse mellem bygherrer og kunstfond via kunstkonsulenterne er tillige muligheden for – bygherrerne, kunstkonsulenterne og Statens Kunstfond imellem – at dele viden og erfaringer, informere om projekter og valgte kunstnere, ensrette kontrakter, honorarstørrelser etc. og sikre ensartede arbejdsvilkår for alle parter. Et sådant samarbejde kunne også adressere udfordringerne ved at håndtere magthierarkier i de nedsatte udvalg og indbefatte udviklingen af fælles metoder, som kan hjælpe udvalgene til ”at vælge kunstner uden at vælge et kunstværk”. Indtil videre er det dog en forvaltningsintern styrke, som ikke udnyttes optimalt.<sup>87</sup> Men det skal bemærkes, at en sidegevinst ved en formaliseret vidensdelingspraksis forankret hos kunstfonden og et øget overblik over det samlede felt ville være, at Statens Kunstfond kunne indtænke udsmykningerne strategisk i forhold til deres øvrige aktiviteter i det offentlige rum og dermed optimere deres totale indsats på området.

For en væsentlig svaghed ved den nuværende forvaltningsstruktur er netop den overordnede mangel på transparens: Der er ingen entydig indgang til kunstfaglig rådgivning under Kunstcirkulæret for de statslige bygherrer, ingen transparens omkring udpegningen af kunstkonsulenter eller kunstnere, ingen central registrering af projekter og tilknyttet øko-

---

<sup>86</sup> Det er et bevidst valg, at værkerne analyseret i 3. afsnit alle er realiseret i perioden 1. januar 2014 – 31. oktober 2016 og dermed er et produkt af den nuværende forvaltningsstruktur. Det ligger dermed ikke inden for denne afhandlings rammer at beskrive eller kommentere det kunstfaglige indhold eller den kunstneriske form i værker produceret før dette tidspunkt. Hvorvidt det høje kunstfaglige niveau er ændret i takt med forvaltningsændringerne, forholder afhandlingen sig ikke til. Det kan udelukkende konstateres, at det kunstfaglige niveau inden for den nuværende forvaltningsmodel generelt er højt – med de nævnte forbehold for spektret af kunstneriske udtryk og praksisser.

<sup>87</sup> En årsag til dette er, at midlerne, der udløses af Kunstcirkulæret, skal anvendes specifikt på udgifter knyttet direkte til de enkelte udsmykningsprojekter. Generel videndeling kan således ikke finansieres gennem ordningen.



nomi, intet overblik over den samlede mængde af sager under cirkulæret og meget begrænset offentligt tilgængelig information om ordningens effekter – kvalitativt som kvantitativt. At den formaliserede formidling af projekterne på voreskunst.dk i øvrigt ikke skelner mellem Statens Kunstfonds projekter, som er en del af den nationale kunststøtte, og projekter, som udspringer af 1,5%-reglen, bidrager heller ikke til transparensen. I betragtning af, at det er fælles kulturarv for offentlige midler, der produceres under 1,5%-reglen, at der er politisk interesse for de udgifter, som er forbundet med cirkulæret, samt at medierne omtaler udsmykningerne som ”hemmelige”, er spørgsmålet dog, om den administrative decentralisering og formidlingsmæssige sammenblanding af kunststøtteprojekter og Kunstsirkulære-udsmykninger er ønskværdig og på længere sigt gavner ordningen og dens samfundsmæssige legitimitet?

På et overordnet niveau er forvaltningen af ordningen – og dermed af en betydelig del af vores kulturarv – i hvert fald bemærkelsesværdigt underdefineret i sammenligning med fx museernes forvaltning af kulturarven, der er underlagt specifikke krav om indsamling, registrering, bevaring, forskning og formidling gennem Museumsloven.<sup>88</sup> Og om denne skævhed i behandlingen af kulturarven og manglen på et defineret ansvar, der rækker ud over selve produktionen af værkerne, når det gælder udsmykningerne, er gavnligt for ordningens legitimitet på et samfundsmæssigt plan kan diskuteres.

Det kan også skævheden mellem den mere bruger- eller kundeorienterede approach, Bygningsstyrelsen og Forsvaret som udgangspunkt har til ordningen, og Statens Kunstfonds mere autoritative hævde af kunstfagligheden, deres mulighed for at give ekstra bevillinger til de projekter, som de fungerer som rådgivere på, samt deres sikring af byggeteknisk support til kunstnerne under skitseprocessen, er befordrende for forståelsen af ordningen som et sammenhængende hele – såvel indholdsmæssigt som kommunikativt? Skævheden gælder desuden det forhold, at kunstkonsulenterne under Bygningsstyrelsen og Forsvaret aflønnes via cirkulære-midlerne, mens rådgivning direkte under Statens Kunstfond er gratis for bygherrerne. Endelig genfindes skævheden i synet på kunstkonsulenternes kompetencer, hvor skismaet mellem Statens Kunstfonds grundlæggende velfærdsstatslige værdier og Bygningsstyrelsens konkurrencestatslige rationale er tydeligt. Her afspejler Bygningsstyrelsens opfattelse af, at rådgiverne skal levere en ”ydelse” af ”kunstnerisk, styringsmæssig og procesmæssig” karakter et meget konkret fokus på den sammensatte opgave, som

---

<sup>88</sup> Jfr. Bekendtgørelse af museumsloven (LBK nr 358 af 08/04/2014 kapitel 1., § 2).

konsulenten skal løfte, i modsætning til kunstfondens ideologiske argumentation for, at billedkunstnere grundet et ”personliggjort kunstsyn” og dårlige indtjeningsmuligheder i øvrigt bør bestride jobbene (Madsen 2015: 20-21). Det påkalder sig i den sammenhæng opmærksomhed, at den faglige sammensætning i det udvalg under Statens Kunstfond, som skal yde rådgivning i henhold til Kunstcirkulæret, nok er ændret inden for de seneste år i forbindelse med nedlæggelsen af Udvalget For Kunst I Det Offentlige Rum i 2013, men både nu og tidligere har rummet såvel billedkunstnere som kunsthistorikere.

Kernen i kompetence-diskussionen burde være, hvori opgaven med at ”vurdere byggeriets egnethed ” og rådgive om ”den videre proces” konkret består og hvilke kompetencer denne rådgivning skal basere sig på. Paradoksalt nok erkender både kunstrådgivere fra Bygningsstyrelsen og Statens Kunstfond i interviews, at man oftest ikke vurderer egnetheden, men i stedet hvilke kunstneriske strategier, der passer i konteksten – og dette matcher fint Forsvarets praksis, hvor beslutningen om byggeriets egnethed er truffet, før kunstkonsulenten kommer ind i processen. På dét afgørende punkt, der definerer Statens Kunstfonds opgave i forbindelse med kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri, synes der altså ikke at være overensstemmelse mellem cirkulærets ordlyd og den reelle praksis på tværs af bygherrer og Statens Kunstfond.

Vender man sig mod cirkulærets kernebegreb – kunstnerisk udsmykning – er spørgsmålet også, om cirkulærets ordlyd er tidssvarende og betegnende for den praksis, der eksisterer i dag? Allerede i 1956 begyndte Statens Kunstfond at problematisere begrebet, men alligevel fandt det i 1983 vej til Kunstcirkulæret. Her har det ikke blot overlevet revisionen i 2004, men også stået uanfægtet i den høring af bl.a. kunstfaglige interessenter, der gik forud for udarbejdelsen af vejledningen til cirkulæret i 2014. Som afsnit 2. vil vise, er det imidlertid fortsat et omdiskuteret begreb, der ikke betragtes som dækkende for den kunstneriske disciplin, som udfolder sig i krydsfeltet mellem rum og kunst.

Ved hvert enkelt rådhus' indgang gentager det opstillede kunstværk sig – som en abstrakt figur i sten, en mindre vandkunst [...]. Gentagelsen og den konsekvens, der ganske overraskende tydeliggøres ved serien, fremhæver fænomenet.

Pablo H. Llambias<sup>89</sup>

## Afsnit 2. Udsmykningsbegrebet i diskursteoretisk perspektiv

”Kunstnerisk udsmykning” er i sig selv et frygteligt begreb. Hvis den bildende kunst og arkitekturen ikke spiller sammen til en helhed, har disse 2 ting intet med hinanden at gøre.<sup>90</sup>

Nils Koppel, arkitekt MAA

Betragter vi tendensen i de hidtil skitserede projekter, hvor arkitekten i de allerfleste tilfælde har været bestemmende... må man betragte begyndelsen som endnu præget af en vis forsigtighed fra arkitektens side eller ængstelse for en maler eller billedhuggers indgreb i hans æstetiske dispositioner. [...].

Uanset disse arbejders kunstneriske kvalitet må man desværre betegne dem med det ikke heldige udtryk – udsmykning; men rumkunst bliver det ikke i udvidet betydning, blot en tilpasning...<sup>91</sup>

Helge Nielsen, maler

En vis frustration var at spore hos forretningsudvalgets repræsentanter for billedkunsten og arkitekturen i den *Beretning for tiden til 31. marts 1959*, som medlemmerne af Statens Kunstfond, der var tiltrådt i 1956 efter vedtagelsen af Lov om oprettelse af Statens Kunstfond og Eckersberg-Thorvaldsenfondet, lagde frem. På trods af at fondet specifikt havde til

---

<sup>89</sup> Pablo H. Llambias: *Rådhus* 2002 (1997), p. 86

<sup>90</sup> Nils Koppel: ”Statens Kunstfond og arkitekterne”, in *Statens Kunstfond: Beretning for tiden til 31. Marts 1959*, København 1959, p. 6

<sup>91</sup> Helge Nielsen, ”Statens Kunstfond og malerne”, op. cit., p. 5

formål at fremme ”den billedkunstneriske medvirken ved udformning og udsmykning af statens bygninger og anlæg”<sup>92</sup>, syntes både arkitekt Nils Koppel og billedkunstner Helge Nielsen skuffede over hvor reduceret en fortolkning af dette formål, der kom til udtryk i de hidtil påbegyndte eller realiserede projekter. Som Helge Nielsen anførte, er ”rumkunst [...] mere end et billedfelt i rummet”. Han efterlyste visioner og risikovillighed, idet han påpegede, at

[v]i befinder os i begyndelsen af en udvikling på et område, som er aldeles nyt, hvorfor der naturligvis først og fremmest skal indhøstes erfaringer. Ikke alene ved radikale eksperimenter og dristige forsøg, hvoraf enkelte måske falder uheldigt ud, hvad der imidlertid bør være råd til, men især med hensyn til de frugtbare inspirationsmuligheder, der eksisterer mellem de tre kunstarters udøvere.<sup>93</sup>

I et historisk perspektiv er disse tidlige – og kritiske – kommentarer til ”udsmykning” som Statens Kunstfonds ansvarsområde og de samtidigt udtrykte visioner om at udvikle rumkunst som en særlig disciplin i krydsfeltet mellem arkitektur og billedkunst påfaldende. Ikke blot fordi disse bemærkninger vidner om en tydelig sammenhæng mellem de bestræbelser, som prægede tankegangen i Statens Kunstfond i de første år, og en bredere interesse i tiden for ”kunstarternes samarbejde”. Den afspejles bl.a. i de elev-initierede, tværdisciplinære ”BAM-studieskredse” (for Billedhuggere, Arkitekter og Malere) på kunstakademiet i København i begyndelsen af 1950’erne og lader sig aflæse i studiekredslederen Olaf Liisbergs formulering om, at

[d]e hidtidige former for nutidig ’kunstnerisk udsmykning’ kan ikke karakteriseres som samarbejde. Begreber som ’dekoration’, ’dekorativ udsmykning’, ’figurligt monumentalmaleri’, ’monumental skulpturel udsmykning’ o.l., er ikke forenelige med studiekredsbestræbelsernes dybeste mening.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Lov om oprettelse af Statens Kunstfond og Eckersberg-Thorvaldsenfondet, § 1. Stk. 1. Her citeret fra *Statens Kunstfond: Beretning for tiden til 31. marts 1959*, op. cit., p. 30

<sup>93</sup> Helge Nielsen, *Ibid.*

<sup>94</sup> Olaf Liisberg: *Rapport over studiekreds ’Kunstarternes samarbejde’ 1953-54 under De Studerendes råds auspicer*, København 1954, p. 16. Her citeret fra Fuchs 2004: 20. (Liisbergs understregning).

Men kommentarerne fra forretningsudvalgets medlemmer påkalder sig også opmærksomhed, fordi netop udsmykning har været et gennemgående begreb i samtlige love om Statens Kunstfond siden 1956. Mens formuleringen om billedkunstnerisk "medvirken ved udformning" af statens bygninger, der syntes at tydeliggøre et ønske om en tidlig dialog mellem arkitekt og billedkunstner i projekteringsfasen og åbne for muligheden for andre kunstneriske bidrag til bygningen end et decideret manifest værk, allerede i 1964 blev taget ud af lovgivningen, videreførte Bekendtgørelse om Statens Kunstfond fra 1964 i stedet begrebet om "dekorativ udsmykning"<sup>95</sup>. I loven af 1969 blev det transformeret til "billedkunstnerisk udsmykning" og i den seneste Lov om billedkunst og kunstnerisk formgivning fra 2013 finder man nu betegnelsen "kunstnerisk udsmykning".

Også det såkaldte Kunstkirkulære eller officielt Cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri m.v. fra 1983/2004 har, som det fremgår af titlen, siden cirkulærets ikrafttræden haft udsmykning som bærende begreb. Et ekspertudvalg nedsat af Kulturministeriet og By- og Boligministeriet i 1998 anbefalede ellers netop i deres afsluttende rapport "Kunsten ud i det offentlige rum" (1999), at "begrebet udsmykningskunst erstattes af det mere tidssvarende begreb 'offentlig kunst' eller 'stedsspecifik kunst' for derved at signalere, at vor tids offentlige kunst ikke alene drejer sig om besmykning og forskønnelse".<sup>96</sup> Udvalget understregede endvidere, at de var "sig bevidst, at der med dette navneskift ikke er fundet det endelige og sprogligt mest dækkende udtryk." Anbefalingen blev imidlertid ikke fulgt, og af det reviderede cirkulære fra 2004 fremgår det således fortsat, at "kunstnerisk udsmykning kan være en integreret del af bygningens arkitektur eller kan bestå i bestilte eller indkøbte kunstværker til anbringelse i, på eller uden for bygningen"<sup>97</sup>. Da cirkulæret knytter an til Lov om offentlig byggevirksomhed, som de statslige bygherrer er underlagt, er det formelt gennem denne tekst, at bygherrerne, arkitekterne og brugernes forventninger til – eller forståelse af – karakteren af det lovpligtige kunstneriske bidrag til et givent statsligt byggeri skabes. På trods af at dette afsnit vil dokumentere, at frustrationen eller forvirrin-

---

<sup>95</sup> Dette begreb optrådte i § 2. Stk. 1. i Anordning om Statens Kunstfond fra 1956 i forbindelse med omtalen af "allerede opførte bygninger". Her citeret fra *Statens Kunstfond: Beretning for tiden til 31. marts 1959*, op. cit., p. 31

<sup>96</sup> Jfr. rapporten "Kunsten ud i det offentlige rum", Kulturministeriet & By- og Boligministeriet, København, 1999, u-pagineret.

<sup>97</sup> "Cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri m.v.", CIR nr 9067 af 17/02/2004, § 3. Stk. 2, retsinformation.dk

gen over begrebet ikke er blevet mindre med tiden blandt de nævnte eller øvrige interessenter, kommenterede ingen af de parter, der i 2014 blev hørt i forbindelse med udarbejdelsen af Vejledning til cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri m.v. (VEJ nr 9189 af 31/03/2015), som Bygningsstyrelsen og Kulturstyrelsen stod bag, brugen af ordet "udsmykning"<sup>98</sup> i de officielle lovtekster. Paradoksalt nok er begrebsforvirringen ellers ganske manifest i vejledningen: For her knyttes to væsentlige begreber til udsmykningsterminologien, idet værker "integreret i bygningen" anvendes som en teknisk betegnelse for udsmykningskunst, der er en del af bygningselementerne, mens kunst "udformet til stedet og den sammenhæng, som det skal præsenteres i" i dette regi forstås som udsmykning, der relaterer sig til bygningen eller stedet, men ikke nødvendigvis er fysisk integreret i den eller det. Og mens vejledningen beskriver bygningsintegrationen som en mulighed, defineres stedsforankringen som et krav.<sup>99</sup>

I publikationer om Statens Kunstfonds værker i det offentlige rum og i tekster, der fungerer som supplement til lovgivningen om offentligt byggeri eller som vejledninger til forvaltningen af Kunstcirkulæret, er netop "bygningsintegreret" og "stedsspecifik" kunst i dag blandt de hyppigst anvendte – og mere eller mindre velovervejede eller vilkårlige – synonymer for udsmykningskunsten. Andre beslægtede termer som dekoration, installations-, rum-, ornamentalkunst eller Gesamtkunstwerk anvendes derimod sjældent eller aldrig.

Anlægger man et diskursteoretisk perspektiv "er sproget... ikke bare en kanal, hvorigennem information om underliggende sindstilstande og adfærd formidles eller fakta om verden kommunikeres, sproget er derimod en 'maskine', der *konstituerer* den sociale verden".<sup>100</sup> Inden for denne optik er det derfor af afgørende betydning hvilke ord, der fra politisk og kunstfagligt hold bruges til at definere formålet med og funktionen af den kunst, som staten

---

<sup>98</sup> I forbindelse med udarbejdelsen af vejledningen blev der gennemført en høring blandt i alt 10 adspurgte parter. Her indleverede Akademiraadet, BKF Billedkunstnernes Forbund, Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse, Kulturministeriet, Kulturstyrelsen, Styrelsen for Slotte og Kulturejendomme og Statens Kunstfond Legatudvalget for Billedkunst høringssvar.

<sup>99</sup> Jfr. afsnit "5. Typer af udsmykning" i VEJ nr 9189 af 31/03/2015: "*Kunstværket skal være unika og være af høj kunstnerisk kvalitet samt være udformet til stedet og den sammenhæng, som det skal præsenteres i. [...]*."

Hvis processen omkring den kunstneriske udsmykning igangsættes tidligt, vil det være muligt at skabe et værk, som er integreret i bygningen. I sådanne projekter vil kunsten kunne blive en del af bygningselementerne..." (Min understregning).

<sup>100</sup> Marianne Winther Jørgensen & Louise Phillips: *Diskursanalyse som teori og metode*, Roskilde Universitetsforlag 2013 (1999), p. 18. Forfatterne understregning.

fordrer tænkt ind i statslige byggerier. Dette skyldes ikke blot, at ordene vækker specifikke – men ikke nødvendigvis overensstemmende – referencer og forventninger hos fx afsendere og brugere eller brugerne imellem. Det skyldes også, at ordet ”udsmykning” og de florende synonymmer knytter an til forskellige medier, (historiske) bevægelser og praksisser inden for det kunstteoretiske felt. Denne begrebsforvirring betyder på et overordnet plan, at det ansvarsområde, som Kunstcirkulæret definerer og Statens Kunstfond varetager, i bedste fald blot kan siges at være præget af manglende præcision. Spørgsmålet er dog, om den diskursive forvirring også dækker over mere fundamentale kunstteoretiske kampe, hvori forskellige regimer kæmper om at få forrang, mens andre vedvarende ekskluderes og alt holdes i ave af det over tid tilsyneladende uforandrede ”udsmyknings”-begreb?

Formålet med den følgende tekstnære analyse, der, som nævnt i indledningen til afhandlingen, baserer sig på Ernesto Laclau og Chantal Mouffes diskursteori fra 1985, er således at anskue begrebet ”udsmykning” som en ”flydende betegner”, hvis indhold forskellige diskurser kæmper om at udfylde, og gøre det til genstand for en analyse, der kan afdække, hvilke betydningsforskydninger begrebet dels har undergået over tid, dels i forhold til, hvem der har brugt eller bruger det. Analysen tager afsæt i de tilgængelige vejledninger, rapporter, årsberetninger og publikationer, der knytter sig til Kunstcirkulæret og Statens Kunstfonds udsmykninger, samt de interviews med cirkulærets primære interessenter, der er foretaget i forbindelse med nærværende afhandling. I afhandlingens tredje del udbygges dette afsnits diskursteoretiske tilgang til udsmykningsbegrebet på et lingvistisk niveau med en analyse af de faktisk udførte Kunstcirkulæreprojekter gennem de seneste tre år. Disse betragtes i tredje del som konkrete rumligt-visuelle artikulationer, der positionerer udsmykningsprojekterne inden for specifikke kunstteoretiske diskurser.

Tilsammen skal analysekomponenterne i afsnit 2 og 3 bidrage til en øget bevidsthed om, hvilke diskurser lovgivning, cirkulærer, formidling, reception og udførte projekter under Kunstcirkulæret indskrives i. Ønsket er at belyse, om der kan siges at være udviklet en specifik kunstnerisk disciplin i krydsfeltet mellem kunst og arkitektur, om kunstcirkulæret i sin nuværende form tilgodeser den mangfoldighed af udtryksformer, medier og strategier, der karakteriserer samtidskunstscenen, eller om der er tale om en ordening, som på et lingvistisk og/eller empirisk plan henholdsvis favoriserer eller diskriminerer bestemte kunstformer eller måder at tænke kunstneriske bidrag til byggeriet på. I afhandlingens tredje del

giver undersøgelsen samtidigt et indblik i, hvorvidt der er en sammenhæng mellem specifikke bygningstyper og -funktioner og de kunstneriske bidrag som ydes.

#### *Problemstillinger ved undersøgelsen af udsmykningsbegrebets betydning*

At undersøge udsmykningsbegrebets betydning såvel historisk som aktuelt er en uhyre vanskelig opgave både i en dansk og en international kontekst, og den valgte diskursteoretiske tilgang til begrebet gennem kilder af nyere dato kræver derfor indledningsvis nogle kommentarer. For selvom Helge Nielsen i citatet ovenfor skriver, at "[v]i befinder os i begyndelsen af en udvikling på et område, som *er aldeles nyt*" (min understregning), er det en tilsnigelse at hævde, at udsmykningsdisciplinen i Danmark opstår med etableringen af Statens Kunstfond i de sene 1950'ere. Nærværende afhandling er blevet til i fuld bevidsthed om, at "udsmykning" som tværdisciplinært begreb siden antikken og på tværs af geografiske skel til forskellige tider har knyttet an til forskellige traditioner. Begrebet er med skiftende vægt blevet betragtet som en (kunst-)håndværksmæssig, billedkunstnerisk eller arkitektonisk disciplin, hvorfor en undersøgelse af begrebets historiske udvikling må følge parallelle spor inden for flere fagtraditioner. Dette er imidlertid en yderst omfattende opgave, som det ikke ligger inden for rammerne af denne afhandling at løfte.

Et andet benspænd i forhold til at undersøge relationen mellem udsmykningsbegrebet i Danmark og udviklingen og forståelsen af disciplinen internationalt er translationen – for hvordan oversætte selve begrebet "udsmykning"? Valget af oversættelse får uvægerligt konsekvenser for den historie, der tegner sig. Men er det fx inden for den engelsksprogede litteratur "adornment", "embellishment" eller "decoration", som mest præcist ækvivalerer det danske begreb, og hvis historie og udvikling, der skal forfølges?

Holder man sig i stedet til den danske kontekst består vanskeligheden i at undersøge udsmykningsbegrebets betydning såvel historisk som aktuelt primært i, at udsmykning som disciplin – i særdeleshed før Statens Kunstfonds etablering i 1956 – er et tilnærmelsesvist overset felt. Den eksisterende litteratur på området synes overordnet at findes inden for tre kategorier: kirkekunst, specifikke monument- eller stedsanalyser og kunstnermonografier, mens litteratur, der anlægger et historisk perspektiv på disciplinen eller fokuserer på dens specificitet på tværs af kunstneriske *œuvres* og enkeltstående monumenter, er i fåtal.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Jeg baserer dette udsagn på en søgning på ordet "udsmykning" i Det Kongelige Biblioteks database rex d. 24-03-2017 og på [www.bibliotek.dk](http://www.bibliotek.dk) d. 26-5-2017. I rex er søgningen foretaget inden for materialerne "bøger", ("avis-")"artikler", "andre" og "specialer". I bibliotek.dk er søgningen af-



Publikationer med selve disciplinen som omdrejningspunkt er primært skrevet fra 1980'erne og frem og forholder sig overvejende til udsmykninger skabt inden for Statens Kunstfonds levetid.<sup>102</sup> På trods af at disciplinen på ingen måde er et moderne fænomen og at udsmykninger udgør en ikke ringe del af den danske kulturarv også før 1956,<sup>103</sup> er egentlige redegørelser for den historiske udvikling af disciplinen i Danmark uhyre sjældne. En undtagelse er Poul Vads artikel "Nyere dansk vægkunst" fra 1962, der både har til formål at skabe en "oversigt" og give en "vurdering" af "vægkunstens" historiske rødder og aktuelle udtryk, og i øvrigt indledes med en kritisk refleksion over selve betegnelsen for disciplinen.<sup>104</sup> En forståelse af udsmykningens historiske udvikling synes derfor på nuværende tidspunkt at skulle stykkes sammen enten via dybdegående komparativ analyse af enkeltstående, repræsentative værker fra forskellige perioder eller specifikke kunstnergrupperinger<sup>105</sup>, eller et fokus på de institutioner, som har uddannet kunstnere, arkitekter og kunsthåndværkere til at varetage udsmykningsopgaver.<sup>106</sup> Og anvendes sidstnævnte metode byder en kilde sig

---

grænset til "bøger", "tidsskrifts-", "avis-" og andre "artikler". Udsagnet er baseret på et skøn over fordelingen mellem de nævnte kategorier, da søgningen i rex gav 275 resultater, mens den på bibliotek.dk resulterede i 436 hits.

<sup>102</sup> Herunder fx Leila Krogh: *Kunst i rummet. Monumentaludsmykning i Danmark 1964-1988* (1989); Ulla Grut: *Kunsten i samfundet. Udsmykning og kunststøtte i Danmark 1980-90* (1995); Mikkel Bøgh: *Forsvindningens kunst: syntese, syntaks, skala. Dansk rumudsmykning 1957-80* (1993) (upubliceret speciale).

<sup>103</sup> Som opgjort i Marianne Brøns' "Fortegnelse over nyere danske vægudsmykninger" in Poul Vad (red.): *Signum*, Årgang 2, nummer 4. Gyldendal, København 1962, blev der fx i perioden 1925-1950 realiseret ca. 150 kunstudsmykninger og vægdekorationer i det offentlige rum, mens der i de følgende 12 år (1950-1962) blev skabt ca. 200.

<sup>104</sup> Vad indleder således artiklen med ordene: "Det er symptomatisk at man har vanskeligt ved at finde et dækkende ord for det, man i dag søger at indkredse under betegnelser som monumentalmaleri, vægdekoration, rumudsmykning etc. Usikkerheden om hvad det egentlig er man har med at gøre afspejles i denne forgæves søgen efter en dækkende betegnelse. Ordet 'monumentalmaleri' er uanvendeligt fordi vor tid netop fjerner sig fra det 'monumentale' og fordi der ofte er tale om alt andet end maleri i traditionel forstand; 'vægdekoration' og 'rumudsmykning' minder for meget om ord som 'vinduesdekoration': det billedkunstneriske indslag får karakter af noget påklistret og blot æstetisk." (Vad 1962: 10) Det er i øvrigt betegnende for Vads overordnede tilgang til disciplinen, at han grundlæggende betragter værkerne som billeder, og tager kraftig afstand fra visse kunstneres ambition om at "skabe en ny rumkunst" og "[t]endensen til identifikation med det arkitektoniske". (Vad, op. cit., p. 23)

<sup>105</sup> Blandt den nyeste forskningsbaserede litteratur, der muliggør sådanne analyser, er Dorthe Aagesen og Synne Garff: *Elisabeth Freskerne – Jais Nielsens udsmykning til Sankt Elisabeth søstrenes Hospital af, Strandberg Publishing, 2016; og afsnittet "Konkretismen som udsmykningsstrategi i det offentlige og semi-offentlige rum" i Jens Tang Kristensens ph.d.-afhandling Når linjer trækkes op, skabes der afstand. En ny socialkunsthistorisk analyse af Linien IIs placering og status i den danske kunsthistorie, belyst ud fra en undersøgelse af gruppens forhold til avantgarderne som kunstnerisk strategi og politisk intervention, Københavns Universitet & Sorø Kunstmuseum, 2016.*

<sup>106</sup> En dybdegående analyse af relationen mellem det på et givent tidspunkt dominerende udsmykningsbegreb – udtrykt lingvistisk såvel som gennem de udførte værker – og de institutioner, som

til: Trebindsværket *Kunstakademiet 1754 – 2004* (2004), redigeret af Anneli Fuchs og Emma Salling. Gennem bidrag af kunsthistorikerne Karin Kryger, Dorte Aagesen og Anneli Fuchs kan man her sammenstykke den historiske udvikling af udsmykning som akademisk disciplin og spore rødderne tilbage til Det Kongelige Danske Kunstakademis Dekorationsskole, der eksisterede fra 1863-1924 og bl.a. i en periode i anden halvdel af 1800-tallet var præget af netop ovennævnte spørgsmål om, hvorvidt skolens undervisning primært rettede sig mod håndværkere eller kunstnere (Kryger 2004: 196). Blandt Dekorationsskolens undervisere var Joakim Skovgaard, der i 1909 blev ”den første professor i dekorationskunst nogensinde” og trods sin forbundenhed med ”Den store Stil”, men grundet sin tilknytning til skønvirkebevægelsen ikke blot underviste i den klassiske tradition og medier som freskomaleri, vasemaleri eller mosaiklægning, men også discipliner forankret i en håndværkstradition som fx keramik, grafisk design, tekstiler og møbler (Aagesen 2004: 290). Med en reform af undervisningen i 1924 blev skolen imidlertid nedlagt og erstattet af ”den højere skole”. I lighed med Dekorationsskolen var undervisningen her både rettet mod arkitekt-, billedhugger- og maleristuderende og skulle sætte disse i stand til at ”løse monumentale opgaver, der fordrede et samspil mellem samtlige tre kunstarter” (Aagesen 2004: 294). Ifølge Aagesen betragtedes ”monumentalkunsten” i 1920’erne som en demokratisk disciplin, der kunne bringe ”finkulturen ud til folket” og i den forstand understøttede et humanistisk dannelsesideal (Aagesen 2004: 298). Den udgjorde på dette tidspunkt et væsentligt arbejdsfelt for lærere på akademiet som Ejnar Nielsen og Elof Risebye. Sidstnævnte, som fra 1924 underviste i freskomaleri på den højere skole, blev i perioden 1949-1961 også netop professor på Mosaik- og Frescoskolen under den højere skole. Aktiviteterne her suppleredes fra begyndelsen af 50’erne, som tidligere nævnt, med de akademistuderendes selvbestaltede BAM-studiekredse, der med deltagelse af billedhuggere, arkitekter og malere havde til formål at virke for ”kunstarternes samarbejde” (Fuchs 2004: 19).

Efter etableringen af Statens Kunstfond i 1956 og hvad man på akademiet, ifølge Fuchs, betragtede som fornyede arbejdsmuligheder inden for udsmykningsdisciplinen, fremsatte Niels Lergaard i 1958 forslag om oprettelse af en udvidelse af Mosaik- og Frescoskolen med

---

har uddannet kunstnere til at varetage disciplinen i den pågældende periode, ligger i direkte forlængelse af denne afhandlings diskursteoretiske tilgang til genstandsfeltet, men falder uden for afhandlingens fokus.

”eksperimenterende dekorationskunst og væveskole”.<sup>107</sup> Lergaard var i 1956 blevet ansat som professor ved malerskolerne og blev i øvrigt i efteråret 1958 medlem af Statens Kunstfonds styrelse efter indstilling fra kunstakademiet.<sup>108</sup> At der var en forbindelse mellem Lergaards forslag og Statens Kunstfonds virke, fremgår af kunstnerens årsberetning for skoleåret 1960-61, hvori han bl.a. fremhævede behovet for undervisning i ”mosaik- og kakkeludsmykning” og påpegede, at ”[m]angelen på denne undervisningsform har været meget følelig for kunstfonden”.<sup>109</sup> Udvidelsen fandt imidlertid først sted i 1961, hvor Dan Sterup-Hansen ved Risebyes død overtog ledelsen af skolen, der nu benævntes Eksperimentalskolen. I 1962 udnævntes Sterup-Hansen til professor for skolen, der under hans ledelse frem til 1974 undergik en tilsyneladende gradvis navneforandring til Skolen for mur- og rumkunst eller blot Mur og Rum,<sup>110</sup> en betegnelse der nærmest uændret lever videre i dag i Skolen for Mur og Rum på Kunstakademiet. Og at der fortsat eksisterer en særlig forbindelse mellem de statsligt finansierede udsmykningsopgaver og netop denne skole vidner ovennævnte rapport ”Kunsten ud i det offentlige rum” fra 1999 om. I rapporten, der har Kunstcirkulæret som et hovedfokus, anføres det således, at

[f]or at føre de dele af samspillet kunst/arkitektur ud i det offentlige rum, der er anderledes og nye, og derfor har svært ved at trænge igennem en mere traditionel tænkning, foreslår udvalget, at Kunstakademiets Mur og Rum skole får mulighed for at udvide sit område til at omfatte de største skalaer og de nyeste medier med henblik på at udvikle kunst/arkitektur i det offentlige rum og som samlingspunkt for undervisning og forskning i det offentlige rum.

---

<sup>107</sup> Citeret fra Anneli Fuchs private noter, som hun har stillet til rådighed for denne afhandling, jfr. mail af d. 27-3-2017 til undertegnede. Oprindelig kilde: Forslag dateret 25. april 1958, Kunstakademiets arkiv, Tidligere ansatte professorer, professor Niels Lergaard (som dekan), læg vedr. perioden 1956-1960.

<sup>108</sup> Jfr. *Statens Kunstfond: Beretning for tiden til 31. marts 1959*, op. cit., p. 18

<sup>109</sup> Jfr. Anneli Fuchs private noter. Oprindelig kilde: Kunstakademiets arkiv, Kunstakademiet, Administration, Generelt, Enheder under Kunstakademiet, læg ”Årsberetning 1960-1965”, heri ”Årsberetning. Professor Niels Lergaard, skoleåret 1960-61”.

<sup>110</sup> Anneli Fuchs private noter dokumenterer, at skolen i midten af 60’erne både benævnes Eksperimentalskolen, Skolen for væg- og murkunst og Skolen for mur- og rumkunst. Hvornår skolen formelt ændrer navn fra Eksperimentalskolen og med hvilken begrundelse er ikke klarlagt. Jfr. Anneli Fuchs private noter. Oprindelige kilder: Kunstakademiets arkiv, Undervisning, konkurrencer, udsmykninger m.m. 1957-1984, læg vedr. Gladsaxe; Kunstakademiets arkiv, 1956-73, Administration, Tidl. Ansatte professorer, læg vedr. Dan Sterup-Hansen, 1961-1966.

Udvalget foreslår endvidere, at skolen for Mur og Rum udvides til at være en afdeling, hvor både arkitekt- og kunststuderende kan tilmelde sig. [...]

Igen knyttes skolen således til tanken om en tværfaglig undervisning, der kan øge faggruppernes viden om "udsmykning og byggeri og samspillet mellem arkitektur og billedkunst." I tilgift hertil anbefaler rapporten, at også efteruddannelseskurser for bygherrer forankres i skolen, så sidstnævnte kan træffe beslutninger om kunstnerisk udsmykning på et kvalificeret grundlag.<sup>111</sup>

Om end ovenstående gennemgang ikke giver meget indblik i det specifikke indhold af undervisningen i udsmykning før etableringen af Statens Kunstfond, funderer den dog disciplinen i en historisk udvikling, som rækker ud over kunstfondens levetid, og kæder qua de nævnte undervisere og professorer udsmykningen til konkrete praksisser og kunstsyn i sidste halvdel af det 19. århundrede og op gennem det 20. århundrede. Den belyser samtidig – om end kun overfladisk – den konkrete betydning af Statens Kunstfonds og senere Kunstcirkulærets etablering for undervisningstilbuddene på akademiet og dermed en af de afledte effekter af fra statsligt hold at øremærke midler til specifikke formål inden for det brede felt af (billed)-kunstnerisk produktion. Tilbage står naturligvis opgaven med en mere præcis afdækning af, hvori undervisningen bestod og hvilke medier og faggrupper undervisningen favoriserede under akademiets forskellige udsmykningsskoler over tid – en undersøgelse, som det falder udenfor dette projekts formål at foretage, om end det erkendes, at en sådan historisk kontekstualisering har stor relevans for afhandlingens genstandsfelt. I den følgende diskursanalyse sættes der imidlertid fokus på de(t) udsmykningsbegreb(er), som har præget perioden efter Kunstcirkulærets ikrafttræden i 1983 og som italesættes gennem de førnævnte kilder: tilgængelige vejledninger, rapporter, årsberetninger og publikationer, der knytter sig til Kunstcirkulæret og Statens Kunstfonds udsmykninger, samt interviews med cirkulærets primære interessenter, foretaget i forbindelse med nærværende afhandling.

---

<sup>111</sup> Jfr. rapporten "Kunsten ud i det offentlige rum", ibid. I denne sammenhæng skal det bemærkes, at Statens Kunstfonds Billedkunstneriske Udsmykningsudvalg også i 1992 gjorde opmærksom på, at der "i de senere år [har] været problemer på Kunstakademiet i København omkring uddannelsen af kunstnere til udsmykningsopgaver." Jfr. *Stedet?*, publikation udgivet af Statens Kunstfond Udsmykningsudvalget, København 1992, p. 7

Jamen det kan være alt muligt. Altså, jeg er også der, hvor jeg tænker, at en kunstnerisk udsmykning ku' være alt fra et maleri, helt klassisk, der bliver hængt op, til at det ku' være en lydperformance, der blev udført en enkelt gang i en parkeringskælder et eller andet sted. Men så eksperimenterende har jeg ikke været ude i og lave noget endnu. Men det har altså for mig, ... det vigtigste er, at der er en kunstnerisk idé eller tanke, der bliver nærværende i forhold til et fysisk sted. Og så ka' det ha' alle mulige former.

Kunstkonsulent

Jamen, det har jeg jo så fundet ud af ved mit arbejde, ved at ... det er jo en meget, meget bred ... det er svært at definere... Fordi jeg har jo set rigtig mange eksempler på det. Jeg så et projekt oppe i Ålborg, som jeg ikke selv har været involveret i, [...] ... det var en skiltning på et hus, som jeg umiddelbart – hvis jeg kørte forbi – ville tro, at det ka' da ... det har der sikkert ikke været en kunstner på, der er da bare noget ... en rigtig flot skiltning, men hvor man tænkte, jamen, det må da være arkitekten eller bygherren. Og det var sådan et tilfælde, hvor jeg tænkte nå, okay, det er så også udsmykning i det offentlige rum ...

Byggeteknisk rådgiver

Jamen altså, for det første bruger jeg ikke selv ordet udsmykning, fordi det ... ikke fordi at jeg ... jeg synes udsmykning kan være rigtig interessant også, og gå ind og arbejde med noget, der ligger udenpå ... det er bare ikke der, jeg sætter ind i den måde, jeg arbejder på, fordi jeg arbejder meget mere analytisk rumligt, lige meget hvad det er for en skala, jeg arbejder i. Så udsmykning for mig placerer værket på en eller anden måde uden på noget, og jeg synes, min praksis er meget mere og gå ind og arbejde indefra ...

Kunstner

Ja, altså, det er jo sådan, at en udsmykning i mine øjne kan være flere ting. Altså, det kan være noget, som har et udpræget dekorativt formål, som går i samspil med omgivelserne, arkitekturen og højner det sted, det nu er. [...] ... det behøver

ikke nødvendigvis være smukt, men det kan være smukt. [...] Men så mener jeg også, at en udsmykning er særlig god, hvis den i et eller andet omfang tilfører omgivelserne en eller anden form for ny erkendelse eller en eller anden form for ... måske diskussion eller en form for ny samtale ...

Kunstner

Jamen, umiddelbart tænker man jo på et eller anden skulptur, der står et eller andet sted, eller et maleri eller et eller andet, der måske karakteriserer stedet. Det er sådan set den traditionelle, umiddelbare tankegang ... eller måske en eller anden installation i forbindelse med, at man kom ind i huset.

[...]

... den her udsmykning har jo en funktion samtidig, og det synes jeg egentlig er noget af det, der ... sådan en praktisk funktion og ikke kun et udsmykningsmæssig funktion, og det, synes jeg faktisk, er noget af det, der er fint ved projektet.

Brugerrepræsentant

Jeg ved ikke, om jeg er så glad for begrebet. Det skulle være bredere. Det klinger af, at bygningen allerede er der og at der skal pyntes på den. Klinger af, at bygninger i sig selv er kedelige og derfor skal man have et vægmaleri.

[...]

Jeg synes, at det i princippet kan være hvad som helst, men jeg synes, at jo mere indlejret i bygningen, det kan være, jo bedre. Det kunne også være, at kunstneren på en eller anden måde skubbede til arkitekturen, så der var noget skævt eller noget, som ændrede sig i selve projektet, frem for at det er noget, man ... en lysinstallation, man kan tage ud af stikkontakten og hænge op et andet sted.

Arkitekt

... altså i lykkelige tilfælde, så kommer der jo så en eller anden synergi mellem arkitekturen og kunstværket og dem, der bruger det, som løfter det er sted hen, som det ikke kunne ellers. Det synes jeg da, er det mest optimale, hvis det kan lade sig gøre, ikk?

Kunstner

Jeg tror, at vi havde jo en tanke om, at kunstnerisk udsmykning skulle være en del af bygningen, at det skulle ikke være et eller andet objekt, der blev stillet et sted, eller noget, der blev hængt op på en væg. Altså at det blev en del af en helhed, ...

[...]

... Der var da nogle, der gik ind med det der ønske om at få en ... sådan groft sagt ... en statue ...

Brugerrepræsentanter

Jeg synes i virkeligheden, at det der udsmykningsbegreb er en meget uheldig benævnelse, fordi det lugter lidt af, at det er noget andet end, hvad skal vi sige, end kunst. Det lugter lidt af en nedgradering på en eller anden måde, i mine ører. Altså sådan udsmykning, som bare æstetisk og ikke med indhold. [...]

*Og hvordan tænker du indhold som noget andet end det æstetiske?*

Jeg tænker indhold mere som, at der er nogle flere lag i kunstværkerne. At det godt må betyde noget. At det godt må betyde noget for brugerne, at det godt må stille spørgsmålstejn ved det fagområde, som brugerne de sidder med.

Arkitekt

Jamen, [...] da jeg startede, [...] ... da var man gået fra at kalde det udsmykning, som ligger tilbage i Statens Kunstfonds definition, frem til noget, som man kaldte bygningsintegreret kunst. Så man så det meget som et samspil mellem arkitektur og billedkunst. I den periode, hvor jeg var der, da var jeg meget fortaler for, at man sku' udvide det ved egentlig at sløjfe det der "bygnings-" ... så jeg var meget fortaler for, at det vi ... jeg var meget glad for, det endte med, at man i den her vejledning [en vejledning til udsmykninger under Kunstcirkulæret, som informanten var med til at forfatte] talte om integreret kunst fremfor bygningsintegreret kunst. Og jeg synes, der er en klar forskel. Jeg synes nemlig, der er den forskel, at hvor bygningsintegreret kunst netop knytter an til et samspil mellem arkitektur og billedkunst, så er den integrerede kunst, den åbner egent-

lig op for nogle andre former for kunstnerisk praksis, altså nyere art, altså både med den mere sådan socialt engagerede kunst og også sådan mere midlertidige projekter måske, hvor ting, der på en eller anden måde ikke nødvendigvis behøver at være så konkrete, at de ligesom smelter sammen med en arkitektur, men også kan være noget, der går ind og har en kunstnerisk stemme i forhold til en kontekst, en institutions virke. Altså, det kan være digitale ting, det kan være mere socialt orienterede projekter, ikk'? Som man i kunsten jo har set udvikle sig kraftigt helt tilbage fra den sociale plastik, men i dansk regi meget de sidste femten år, ikk'? Femten- tyve år i hvert fald. Og det var der altså mange kunstnere, som arbejdede i det der felt, som ikke rigtig ku' fanges ind, hvis man tænkte det som bygningsintegreret kunst ... nødvendigvis. Så jeg var meget fortalende for at lave den udvidelse ved egentlig at sløjfe det der "bygnings-" ... det der meget tætte binding til det arkitektoniske, fordi det er klart, at et kunstprojekt altid skal ha' en eller anden [...] form eller forankring, men det behøver ikke nødvendigvis at være knyttet til det arkitektoniske – efter min mening.

Kunstkonsulent

Spørger man en række af de aktører, som i det daglige er med til at udmønte Kunstcirkulærets ordlyd i praksis, hvad "kunstnerisk udsmykning" er, viser svarene, at der langt fra hersker konsensus om kernebegrebets indhold: I stedet bredes paletten ud til at omfatte alt fra den "traditionelle" medium- og objektbundne forestilling om udsmykning som skulptur eller maleri, over idéen om udsmykning som udvendig, dekorativ "pynt", der står i et modsætningsforhold til enten rumlig-analytisk, indholdsmættet eller funktionelt fungerende kunst, til begrebet om udsmykning som en vidtfavnende betegnelse for en mangfoldighed af såvel midlertidige som permanente medier og praksisser. En billedkunstner og to arkitekter udtrykker, ligesom det første Statens Kunstfonds medlemmer, eksplicit skepsis overfor begrebet. I nogenlunde lighed med "udsmykningens" tidlige kritikere i kunstfonden er deres bevæggrunde for at undgå betegnelsen knyttet til forståelsen af udsmykning som noget, der ikke forbinder sig til bygningen eller brugerne, men "bare" lægger et æstetisk lag udenpå. Netop arkitekterne nævner også, at kunsten gerne må henholdsvis "stille spørgsmålstegn" ved brugernes virkefelt eller "skubbe til arkitekturen". Imidlertid er ord og for-



muleringer som fx "modspil", "forstyrrelser" og "skille sig ud fra" helt fraværende i udtalelserne, mens det overordnet er betegnende for svarene, at udsmykninger, der går i "samspil med omgivelserne", skaber "synergi mellem arkitekturen og kunstværket og dem, som bruger det", er "en del af en helhed", "indlejret i bygningen" eller "integrerede" på et fysisk eller indholdsmæssigt plan tillægges positiv værdi uanset udsmykningernes karakter i øvrigt. Mens kunstkonsulenterne udtrykker den mest bredt favnende forståelse af, hvad udsmykning kan være, er det blandt brugerrepræsentanterne, at den umiddelbart mest snævre forståelse af begrebet artikuleres qua en udtalt forventning om udsmykning som maleri eller skulptur.

I "Kunstopolitik for Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelses forvaltning af cirkulære nr. 9067 af 17. februar 2004 om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri" fra 2012/2017 er målsætningen bl.a. "[a]lt tilgodesee alle kunstarter og -former fordomsfrit". Måske netop derfor defineres betydningen af "kunstnerisk udsmykning" ikke nærmere i medium- eller praksismæssig forstand. Til gengæld cementerer kunstopolitikken ikke blot den ovenfor nævnte positive valorisering af den "integrerede" udsmykning, men gør den til et nodalpunkt i Forsvarets udsmykningsdiskurs, idet den overordnede målsætning med implementeringen af projekter under Kunstcirkulæret i dette regi decideret er, "[a]lt styrke og målrette fokus på en integreret og identitetsskabende kunstnerisk udsmykning...". Det ekspliciteres, at målsætningen om integration gælder, uanset om kunsten skal placeres i allerede eksisterende bygninger eller i forbindelse med nybyggeri, og i begge tilfælde er idealet, at udsmykningen "forholder sig bevidst til de fysiske omgivelser, den skal være en del af, samt er en fortolkning af de mennesker/det arbejde/den situation, [...], der er gældende det pågældende sted".<sup>112</sup> Integrationen skal således både finde sted på et arkitektonisk og socialt niveau.

I Bygningsstyrelsen er et nyt kunstprogram for projekter under Kunstcirkulæret p.t. under udarbejdelse og der foreligger ikke en gældende politik for området i øjeblikket. En søgning på "udsmykning" på styrelsens hjemmeside giver dog – udover henvisninger til sider med konkrete værkoptaler og til Kunstcirkulæret på retsinformation.dk – også adgang til evalueringen "Integreret kunst – bygninger. Evaluering af proces omkring integreret kunst i byggeri. Pilotprojekt, SDU og LIFE", udarbejdet i maj 2011 af UBST [Universitets- og Byg-

---

<sup>112</sup> Jfr. afsnittet "Målsætning" in "Kunstopolitik for Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelses forvaltning af cirkulære nr. 9067 af 17. februar 2004 om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri", intern politik, Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse, 2012/2017.

ningsstyrelsen] umiddelbart før fusionen mellem dele af Slots- og Ejendomsstyrelsen, Universitets- og Bygningsstyrelsen samt Erhvervs- og Byggestyrelsen til Bygningsstyrelsen.<sup>113</sup> Som den eneste offentligt tilgængelige tekst, der uddyber Bygningsstyrelsens forståelse af udsmykningsbegrebet, fremstår publikationen fortsat som normsættende for styrelsens arbejde med udsmykninger under Kunstcirkulæret i kommunikationen til bygherrer, brugere og øvrige interessenter. Evalueringen fastslår, at "[b]egrebet udsmykning i denne sammenhæng [skal] forstås bredt og det er dækkende for mange former for kunst i varierende sammenhæng med både landskabs- og bygningsarkitektur".<sup>114</sup> Det er imidlertid betegnende, at "integreret kunst" qua publikationens titel snarere end "udsmykning" indtager rollen som nodalpunkt for diskursen, og at "integreret kunst" og "udsmykning" i øvrigt anvendes alternerende teksten igennem. Mens ordet "udsmykning" anvendes langt hyppigere end "integreret kunst", er selve omdrejningspunktet for publikationen to udsmykningsprojekter, der "kan betegnes som integreret kunst idet udsmykning og bygning er rumligt, strukturelt uadskillelige".<sup>115</sup> Under gennemgangen af de to værker udvides begrebet om det integrerede til ikke blot at omfatte bygningens fysiske struktur, men også institutionens funktion grundet formuleringer som "udsmykningen skulle ikke være 'kunstig' men en integreret del af både husets fysik og brug"<sup>116</sup> og "[d]en peger både på måltidet og cirklen som universel grundform og dermed på fødevarebygningens forskningsmæssige genstandsfelt."<sup>117</sup>

I et interview med kunstkonsulenten Lone Høyer Hansen under overskriften "Kunstkonsulenterne skal holde modellen åben for nye kunstformer" adresseres fokuset på den integrerede kunst direkte. Det begrundes paradoksalt nok af konsulenten med ordene: "integreret kunst er mere interessant i forhold til det specifikke sted når det forholder sig til arkitekturen, landsskabsarkitekturen og det indhold som brugerne repræsenterer". Ytringen, der umiddelbart forekommer kontraproduktiv i forhold til interviewets titel, følges dog op med en understregning af, at konsulenterne søger "at finde veje til at integrere kunstformer som er procesorienterede og ikke nødvendigvis ender op med at være statio-

<sup>113</sup> Jfr. <https://www.bygst.dk/om-os/publikationer/integreret-kunst-i-bygninger/>. Lokaliseret d. 28-3-2017.

<sup>114</sup> Jfr. "Integreret kunst – bygninger. Evaluering af proces omkring integreret kunst i byggeri. Pilotprojekt, SDU og LIFE. Maj 2011", Universitets- og Bygningsstyrelsen, København 2011, p. 5.

<sup>115</sup> "Integreret kunst – bygninger. ...", ibid.

<sup>116</sup> "Integreret kunst – bygninger. ...", op. cit., p. 11

<sup>117</sup> "Integreret kunst – bygninger. ...", op. cit., p. 14

nær kunst, ...".<sup>118</sup> Og at integreret kunst ikke er en selvindlysende term, men en flydende betegnelse, som betydningsudfyldes af konsulenter og arkitekter, fremgår i evalueringen af en kommentar fra en brugerrepræsentant, der påpeger værdien af en arkitekt-arrangeret studietur, hvor det nedsatte kunstudvalg så eksempler på, "hvad der mentes med integreret kunst".<sup>119</sup>

Hvis der således konstrueres ækvivalens mellem "integreret kunst" og Kunstcirkulærets udsmykningsbegreb i Forsvarets og Bygningsstyrelsens regi, er "kunst" nodalpunktet i den aktuelle formidling af cirkulæret, som man finder gennem en søgning på "Kunstcirkulæret" på Statens Kunstfonds hjemmeside [www.kunst.dk](http://www.kunst.dk).<sup>120</sup> På siden "Rådgivning om kunst i statsligt byggeri" synes "udsmykning" således systematisk erstattet af "kunst". Kun i underoverskriften "Er byggeriet egnet til kunstnerisk udsmykning?", der direkte refererer til ordlyden i cirkulæret, optræder begrebet. Mens "kunst" naturligvis også er en flydende betegnelse, der defineres forskelligt alt efter diskurs, knyttes begrebet som nodalpunkt i Statens Kunstfonds udsmykningsdiskurs gennem ækvivalenskæder til tanken om "helhedstænkning sammen med arkitekturen" og tilførelsen af "kvalitet og identitet til det byggede miljø". Også idealet om udsmykning som integreret kunst naturaliseres gennem underoverskriften "Hvordan tilrettelægges processen, så kunsten bliver integreret i helheden?" Her konstrueres et lighedstegn mellem den integrerede kunst og "stedsspecifikke og helt unikke løsninger", der "tager udgangspunkt i fysiske, sociale eller kulturelle forhold" og "bliver en del af byggeriet".

Der eksisterer tilsyneladende ingen nedskrevne retningslinjer eller vejledninger om forvaltningen af Kunstcirkulæret, hvorigennem man kan spore forståelsen af "udsmykning" i Forsvarets eller Bygningsstyrelsens regi før henholdsvis 2012 og 2011. Måske derfor krediterede en kortfattet artikel på [www.kunsten.nu](http://www.kunsten.nu) i januar 2017<sup>121</sup> Bygningsstyrelsens kunstkonsulenter Peter Holst Henckel og Lone Høyer Hansen for at have "introduceret" begrebet "integreret kunst" og dermed have opdateret et antikveret udsmykningsbegreb. I lyset af bl.a. Poul Vads artikel fra 1962, Statens Kunstfonds årsberetning fra 1984 og Leila Kroghs

<sup>118</sup> "Integreret kunst – bygninger. ...", op. cit., p. 23

<sup>119</sup> "Integreret kunst – bygninger. ...", op. cit., p. 18

<sup>120</sup> Jfr. <http://www.kunst.dk/kunstmraader/billedkunst/initiativer/et-kunstprojekt-i-praksis/kunstcirkulaeret/>. Lokaliseret d. 30-3-2017.

<sup>121</sup> Jfr. Ole Bak Jakobsen: "Fra udsmykninger til integreret kunst", [www.kunsten.nu](http://www.kunsten.nu), d. 6-1-2017, <https://kunsten.nu/journal/udsmykninger-integreret-kunst/>. Lokaliseret d. 6-4-2017.

bog fra 1989 for blot at nævne nogle få, der alle italesætter ambitionen om integration af billedkunst i arkitekturen som et grundlæggende karakteristika ved udsmykninger, forekommer denne tilskrivning dog noget forhastet – om end vægtningen hos Holst Henckel og Høyer Hansen ligger på social frem for fysisk integration (Vad 1962: 10; *Statens Kunstfond Beretning XX* 1984: 10; Krogh 1989: 9).

Hos Statens Kunstfond forholder det sig anderledes, idet ”udsmykning” – som tidligere nævnt – har været et bærende begreb for fondens virke siden starten i 1956. Forståelsen af fondens opgave og begrebet lader sig derfor også følge gennem både årsberetninger og publikationer fra 1950’erne og frem. Og i forhold til formålet her – at spore ændringer i udsmykningsdiskursen siden Kunstcirkulærets ikrafttræden – påkalder særligt fondens årsberetninger og publikationer fra 1990’erne sig opmærksomhed. Efter at have færdiggjort sin bog *Kunsten i rummet* i 1989, der kan betegnes som en statusopgørelse og analyse af ”monumentaludsmykninger” i Danmark i det almene Statens Kunstfonds levetid, tiltræder Leila Krogh i 1990 som formand for fondens billedkunstneriske udvalg. Og mens man op igennem 80’erne at dømme efter årsberetningerne synes at operere med et stabilt ”udsmyknings”-begreb, ses under hendes ledelse ikke blot tegn på en afsøgning af forholdet mellem ”udsmykning” og ”det offentlige rum”, men også på et ønske om at redefinere selve udsmykningsbegrebet og belyse disciplinens eventuelt uforløste potentiale – bl.a. gennem søsættelsen af *Stedet? Projekt billedkunstneren foreslår en lokalitet*. I dette projekt, der ikke skal munde ud i realiserede værker, men et ”idékatalog”, inviteres 10 kunstnere til at udvikle fiktive udsmykninger til et sted efter eget valg. Resultatet er en række værker, der breder viften af kunst i det offentlige rum ud, fra keramiske vægmalerier, over landskabelige greb, arkitektoniske strukturer i landskabet, skulpturer i byrummet, til film- og lysprojektioner, alle med en permanent karakter og et afsæt i stedet, men ikke nødvendigvis fysisk integreret i omgivelserne.

*Stedet?* markerer afslutningen på Krogh-udvalgets ”regeringstid”, men følges både i indstilling og projektformat op af det udsmykningsudvalg, som påbegynder sit arbejde i 1996. Og så dette udvalg føler et behov for at nytænke området og tager derfor initiativ til *Stedet II. Fremtidens udsmykninger – hvor og hvordan?*, der med 10 nye kunstnere initieres på samme præmisser som det foregående projekt. I begrundelsen for projektet hedder det bl.a.:

På trods af den moderne kunsts udvikling er det eksisterende udsmykningsbegreb fortsat tilknyttet en traditionel opfattelse af placeringsmulighederne som

torve og stræder og til en harmonisk eller underordnet integration i forhold til de eksisterende bygninger og landskaber.

[...] Det er vigtigt, at udsmykningsbegrebet flyttes og udvides og nuanceres parallelt med den aktuelle kunstneriske situation, ... (*Stedet II* 1999: 8)

Projektets inviterede kunstnere sætter da heller ikke blot udsmykning som praksis, men også som lingvistisk term under betydeligt pres. Som det opsummeres i både årsberetning og projektpublikation er der konsensus blandt kunstnerne om en kritisk holdning til udsmykninger i det offentlige rum og til selve begrebet "udsmykning", som flere associerer med "dekoration" og dermed ikke finder betegnende for de aktuelle kunstneriske aktiviteter i det offentlige rum. Kerstin Bergendal foreslår ordet erstattet med "udsagn", mens Henning Christiansen slår til lyd for, at udsmykningsudvalgets navn ændres til "udvalg for kunstnerisk udvikling/udformning af det offentlige rum". Derudover problematiseres forvaltningsstrukturen, der efterlyses "brug af nyere elektroniske medier, mere forgængelige materialer", midlertidige værkformater og "grænserne mellem en social handling og kunstværket nedbrudt" (*Stedet II* 1999: 51, 60, 11-12). Karakteristisk for projektet er, at "det offentlige rum" nu indtager en hovedrolle som nodalpunkt i diskursen, hvor *Stedet?* havde forholdet mellem "udsmykning" og "lokalitet" som sit fokus. Projektets værker står også i sig selv som artikulationer af et udsmykningsbegreb, der ikke længere relaterer sig til en specifik bygningsstruktur, men som kunst i det offentlige rum opsøger nye steder for interaktion med den omgivende verden. Hvis den offentlige bygning i 1950'erne og 60'erne blev anset for en mulig vej til at bringe kunsten uden for kunstinstitutionens rammer og ind i hverdagslivets sociale rum, er det nu TV-studiet, indkøbscentret, parkeringskælderen, radiokanalerne og byrummenes *terrains vagues*, der har kunstnernes bevågenhed i værker, som enten ironiserer over det modernistiske monument, søger at skabe interrelation mellem forskellige typer af steder – funktionelt, geografisk, politisk, socialt og økonomisk – eller sætter værkets sociale funktion over dets æstetiske virkning. Det er således symptomatisk, at kun et af de foreslåede projekter betegnes af kunstneren som en "rumudsmykning" og består af en væg- og to loftudsmykninger, der bearbejder rummets arkitektur, farver og funktionelle elementer kunstnerisk gennem ornamentale greb. Udsmykningen er skabt af Ellen Hyllemose, der – i modsætning til de fleste af sine kolleger i projektet – åben-

lyst bekender sig til at have lavet en "dekorativ udsmykning" og i øvrigt også fremhæver integration af værket i omgivelserne som et ideal (*Stedet II* 1999: 122, 124).

Fra den tidligere anvendelse af "udsmykning" som samlebetegnelse for diverse kunstneriske indgreb i offentlige rum iværksætter *Stedet II* både lingvistisk og kunstnerisk en spaltning mellem "kunst i det offentlige rum" som bred betegnelse for alskens kunstneriske aktiviteter uden for gallerirummets sfære, og "udsmykning" som designation af en specifik bygningsrelateret disciplin. Samme begrebsforskydning gør sig gældende i den ovenfor citerede, samtidige rapport "Kunsten ud i det offentlige rum", der er udarbejdet af et ekspertudvalg på foranledning af Kultur- og By- og Boligministeriet. Her udtrykkes et ønske om generelt at erstatte "udsmykning" med "offentlig kunst" – også i forbindelse med Kunstcirkulæret. Men paradoksalt anvendes "udsmykning" fortsat i rapporten som særlig betegnelse for den kunst, der udføres i forbindelse med byggeri, mens offentlig kunst bruges som paraplybegreb. Og skismaet fortsætter, da kunstfondens udsmykningsudvalg i 2002 skifter navn til Udvalget For Kunst I Det Offentlige Rum. For mens dette udvalg konsekvent undgår "udsmyknings"-termen, ændres Kunstcirkulærets udsmykningsterminologi som tidligere nævnt *ikke* ved revisionen i 2004, og i 2005 anvendes betegnelsen "udsmykning" også kortvarigt af kunstfonden igen. Op gennem 00'erne optræder begrebet dog stadig sjældnere i årsberetningerne i takt med, at både kunstscenens aktører og udvalget fortsætter udforskningen af "det offentlige rums" potentiale i andre sociale sfærer og på andre steder end det statslige byggeri.

### *Konklusion*

I 1956 satte Lov om Statens Kunstfond scenen for en kunststøtte med "udsmykningen" som den absolutte hovedrolleindehaver. Med den diskursive vending mod "kunst i det offentlige rum", som Statens Kunstfonds publikationer og initiativer i 1990'erne vidner om, tabte imidlertid ikke blot udsmykningsbegrebet, men også den bygningsrelaterede kunst betydeligt terræn og synes nu diskursivt reduceret til birolleindehaver eller sågar statist i et større felt af kunst i det offentlige rum. Fra i sig selv at udgøre en bredere betegnelse for kunst placeret uden for gallerirummets rammer og i krydsfeltet mellem billedkunst og arkitektur, befinder "kunstnerisk udsmykning" sig nu i et randområde af den offentlige kunsts fortsat ekspanderende domæne. Og trods den vedvarende kritik af begrebet og manglende konsensus om, præcis hvilke(n) form(er) for kunst det betegner, står det qua Kunstcirkulæret i dag

som specifik designation af den statsligt finansierede, bygningsrelaterede del af kunsten i offentlige rum.

Det var et tidstypisk ønske om at "finde alternativer til de sædvanlige repræsentative udsmykningssteder" og revurdere idéen om, at en udsmykning bør søge "harmonisk eller underordnet integration" med omgivelserne, der i 1998 fik Statens Kunstfond til at fostre projektet *Stedet II* (*Stedet II* 1999: 8). Og mens den første del af ambitionen synes at være blevet opfyldt med den ovenfor skitserede diskursive vending mod "kunst i det offentlige rum", viser ovenstående analyse dog samtidig en vedholdende sammenkobling af begrebet om integration og den bygningsrelaterede kunst siden Kunstcirkulærets ikrafttræden. Den eksisterende begrebsforvirring til trods er "integration" således både et gennemgående og positivt valoriseret kernebegreb i den aktuelle professionelle diskurs om "kunstnerisk udsmykning", der knytter sig direkte til forvaltningen og formidlingen af Kunstcirkulæret, og blandt de brugerrepræsentanter, der er involverede i cirkulæreprojekter. Integrationen fremstilles her både som et mål i forhold til den fysiske og sociale kontekst og den kædes sammen med idealer om identitetsskabelse, stedsspecificitet, kvalitet og helhedstænkning. Det er symptomatisk, at idealet om integration ikke opfattes som værende i konflikt med den eksplicitte ambition om at "tilgodese alle kunstarter og kunstformer fordomsfrit", som Forsvaret for eksempel formulerer det, og at der i øvrigt ikke reflekteres over i hvilken forstand "stedsspecificitet" og "integration" er forenelige begreber.

For kunst-fagfolk engageret i forvaltningen af Kunstcirkulæret betegner "udsmykning" principielt alle samtidskunstscenens mangfoldige udtryk og praksisser, men for lægmænd vækker ordene "kunstnerisk udsmykning" dog visse forventninger om kunst udført i traditionelle medier som maleri eller skulptur. Da de gennemførte interviews fokuserede på forståelsen af cirkulærets eksplicitte hovedbegreb "kunstnerisk udsmykning", står det hen i det uvisse, hvorvidt der på tværs af interessentgrupper ville være større konsensus om betydningen af "integreret kunst". – Den ovenfor citerede brugerrepræsentants bemærkning om netop dette, giver dog en lille indikation af, at klarheden ikke nødvendigvis er større.

Sætter man fokus på begrebet "kunstnerisk udsmykning" i regi af Statens Kunstfond og Kunstcirkulæret på et lingvistisk niveau, kan der således på én og samme tid diagnosticeres en vedvarende begrebsfrustration og -forvirring, et overordnet paradigmeskift i diskursen om kunst uden for kunstinstitutionernes rammer samt et uforandret krav om (bygnings-)

integration i forbindelse med den bygningsrelaterede og statsligt finansierede kunst. Betragter man de seneste udførte projekter under Kunstcirkulæret som diskursive artikulationer, er spørgsmålet imidlertid, hvilket billede de tegner af ”kunstnerisk udsmykning”? Hvor positionerer værkerne sig i forhold til den internationale kunstteoretiske diskurs om kunst i det offentlige rum, hvad er deres indholds- og formmæssige karakteristika og i hvilken udstrækning kan de siges at være repræsentative for samtidskunstscenens aktuelle spændvidde? Det er temaet for afhandlingens tredje del, som gør de udsmykninger under Kunstcirkulæret, der er realiseret i perioden 2014-2016 under Forsvaret, Bygningsstyrelsen og Statens Kunstfond til genstand for analyse.



Skulpturen uden for rådhuset tilhører ingen, ingen føler sig ansvarlig for den. Skulpturen uden for rådhuset er fortabt ... tilfældig?

Pablo H. Llambias<sup>122</sup>

### Afsnit 3. Udsmykningerne som kunst i det offentlige rum

Forargelsen var ikke til at tage fejl af, da Københavns Universitets *University Post* dækkede afprøvningen af et stort såkaldt mediaMesh på KUAs Torv i december 2014. Den store LED-skærm var indkøbt for Kunstcirkulæremidler i forbindelse med den kunstneriske udsmykning af KUA2. Og selvom det oprindeligt planlagte værk var udgået af udsmykningsplanen, skulle teknikken installeres og testes *on site*. Det skete i løbet af d. 11. og 12. december 2014 – og tilfældigvis med reklamefilm for kommercielle giganter som Prada, BMW og Coca Cola som visuelt testmateriale.<sup>123</sup> På grund af testen var lysniveauet i skærmen ekstra højt og i vintermørket oplyste skærmen ikke bare torvet, men ”blændede”, ifølge udsagn fra studerende og forskere, også dem, som studerede eller holdt møde på biblioteket over for. Og testen gik derfor heller ikke upåtalte hen: ”Det er forkert, fordi det her er et sted for læring og ikke et sted, hvor man skal sælge produkter fra store virksomheder”, citerede *University Post* en studerende for at sige, mens en forsker udtalte, at ”lyset er meget skarpt, men jeg synes også, det sender et forkert signal, fordi vi bør beskytte universitetet mod kommercielle og politiske interesser”. Og netop reklamernes politiske dimension understregedes af det humanistiske fakultets øverste administration, som udtalte, at timingen ”ikke kunne være værre”, fordi man stod over for politiske planer om nedskæringer, som primært ville ramme humaniora.<sup>124</sup>

Reklamernes indtog i forskningens domæne synes med andre ord at have transformeret KUAs torv til en lokal version af Times Square, og omdannet dét, der på grund af den cen-

---

<sup>122</sup> Pablo H. Llambias: ”Hvorfor ser vores rådhus ud som de gør?”, in *Arbejderhistorie* nr. 1 1999, p. 69.

<sup>123</sup> Ifølge oplysninger fra arkitekt Hasse Glyng, Bygningsstyrelsen, blev der brugt reklamefilm til testen, ”da GKD’s skærme for det meste anvendes som reklametavler og det derfor var helt naturligt for dem at anvende de eksempler på reklamefilm som de lå inde med”. Jfr. e-mail fra Hasse Glyng af d. 31-10-2016.

<sup>124</sup> <http://universitypost.dk/article/outrage-over-huge-screen-coca-cola-and-prada-ads>. Min oversættelse. Lokaliseret d. 13-10-2016.

trale placering og sit monumentale format med den rette kunstneriske bearbejdning kunne blive et vartegn for fremtidens universitet, til et monument over neoliberalismens markedsøkonomiske rationale.

Hændelsen i december 2014 fandt sted i et kunststrategisk vadested, hvor skærmens oprindelige formål var bortfaldet, men ingen ny kunstnerisk anvendelse af LED-nettet endnu fundet. Efterfølgende valgte det lokalt nedsatte kunstudvalg, bestående af bygherrerepræsentanter, repræsentanter for arkitekten, brugerrepræsentanter og kunstkonsulenter imidlertid at bede Mette Gitz-Johansen om at udforme et værk til skærmen. Resultatet blev *Kammer* (appendix: ill. 1), som blev indviet d. 18. marts 2016. På hjemmesiden voreskunst.dk begrundes valget af kunstneren således:

Mette Gitz-Johansen blev indstillet til opgaven ud fra sin evne til at forbinde et poetisk og koloristisk afstemt billedunivers med filmiske forløb, der veksler mellem iscenesatte, narrative situationer og en næsten abstrakt, æstetisk brug af dokumentariske skildringer af lys, bevægelse og spejlinger i arkitektur og urbane miljøer.

Endvidere hedder det om værkets indhold:

Mette Gitz-Johansen [...] har med "Kammer" arbejdet med en billedfortælling, hvor universitetets inde- og uderum forbindes i syn og associationer.

For at indkredse en stedets fortælling tager videoinstallationen sit udgangspunkt i studerekammerets scenografi med klassiske rekvisitter som stole, borde, lamper og bøger.<sup>125</sup>

Mens værket således på indholdssiden affirmativt støtter op om den forståelse af universitet som fordybelses- og læringsrum uberørt af kommercielle og politiske interesser, som universitetets brugergrupper gav udtryk for i kølvandet på testhændelsen, står værkets delikate visuelle udtryk og sarte farveholdning i et tilnærmelsesvist antitetisk forhold til den farvestærke, pågående reklameæstetik, der nu ikke blot kan siges at knytte sig til mediets gængse anvendelse i offentlige, urbane rum, men også til et specifikt moment – eller Freudian slip – i universitetstorsvets historie. Et Freudian slip, der i et kort øjeblik forstyrre-

---

<sup>125</sup><http://vores.kunst.dk/da/objects/details/13948/kammer;jsessionid=4C1700B87427B1C6A4865E68722DF9C7?ctx=0bc75905-a3c5-464b-a318-0f4f0619cc5d&idx=1>. Lokaliseret d. 13-10-2016.

de selvbilledet og blotlagde universitet som et territorium gennemkrydset af forskellige økonomiske interesser og politiske dagsordener.

Det er derfor ikke bare skæbnens ironi, at det netop er universitetets torv – det urbane, offentlige rum, der har sine rødder i den græske agora og dermed, ifølge Richard Sennett, i udviklingen af demokratiet (Sennett, 1996 (1994): 55) – der blev omdrejningspunkt for hændelsen, men også at den videre bearbejdning af netop dette sted på campus nu bliver finansieret gennem en stor donation fra Mærsk fonden.

Mette Gitz-Johansens værk er et af de nyeste skud på stammen i den lange række af statslige udsmykningsopgaver, som bliver til under Kunstcirkulæret fra 1983, der tilsiger, at statslige bygherrer skal afsætte 1,5% af håndværkerudgifterne til et givent byggeri til kunstnerisk udsmykning. Udsmykningerne udføres – som følge af cirkulærets ordlyd – i bygninger, der er offentligt tilgængelige eller har ”et betydeligt antal ansatte” (Kunstcirkulæret, 2004: § 3). Der er således både på grund af bygningernes økonomiske fundament og funktionalitet tale om ”kunst i det offentlige rum” – eller med Miwon Kwon’s ord endog ”mainstream public art”<sup>126</sup>.

Spørgsmålet er imidlertid, om eller hvordan man kan indkredse udsmykningerne nærmere som en særlig disciplin inden for det bredere felt af kunst i det offentlige rum? Feltet har generelt oplevet en opblomstring siden 1990’erne i takt med den relationelle æstetiks fremmarch og ”the social turn”<sup>127</sup>. Men blandt de mange socialt engagerede praksisser, der i et tilsyneladende ekko af kunstneriske avantgardestrategier og gennem normsættende

---

<sup>126</sup> “[b]y ‘mainstream public art’ I mean the specific category of art that is typically sponsored and/or administered by city state, or national government agencies, in whole or in part. It involves bureaucratized review and approval procedures that are outside the museum or gallery system...”, (M. Kwon, 2002: 57).

<sup>127</sup> For en definition af relationel æstetik se Bourriaud 1998, for ”The Social Turn” se Bishop 2006. For en aktuel behandling af ”den sociale vending” i en dansk kontekst se *Periskop* nr. 17 2017. Både begrebet om relationel æstetik og ”The Social Turn” er – ligesom beslægtede termer som fx Suzanne Lacys ”New Genre Public Art” – omdiskuterede termer, hvis definitioner, indhold og afgrænsninger det ikke er formålet at diskutere, kvalificere eller kritisere her. I det følgende tillader jeg mig helt forenklet at referere til den relationelle æstetik og ”The Social Turn”, som overordnede samlebegreber for kunstneriske praksisser inden for kunst i det offentlige rum, der sætter proces over objekt, flygtighed over permanens og/eller relation over autonomi.

organisationer<sup>128</sup> har domineret diskursen om – og produktionen af – kunst i det offentlige rum internationalt, fremstår udsmykningsdisciplinen i Danmark nærmest som en dinosaur. En disciplin, der i hvert fald endnu ikke har overgivet sig til nutidens flygtige, performative eller procesorienterede praksisser eller de ”nye regler for offentlig kunst”, som Situations satte på formel i 2013.<sup>129</sup> En disciplin, som i stedet stædigt og nagelfast klynger sig til den fysiske materie, bygningskroppen. En traditionelt objekt- eller strukturbundet disciplin, som oftest resulterer i æstetiske tilføjelser til den arkitektoniske ramme, der baserer sig på en analyse af institutionens selvforståelse og lægger sig som et mere eller mindre umærkeligt bagtæppe for den sociale interaktion i huset. En disciplin, som dyrker integrationen fremfor interventionen<sup>130</sup> og dermed lever op til Bygningsstyrelsens beskrivelse af Kunstcirkulæreprojekter som ”integreret kunst [...], der fletter sig sammen med den fysiske, sociale og faglige kontekst og derved aktivt er med til at give stedet identitet og kvalitet”.<sup>131</sup> Og sidst, men ikke mindst, en disciplin, der fortsat har sit afsæt inden for billedkunsten. Holder man de senest udførte værker op mod Miwon Kwon's genealogiske gennemgang af den stedsspecifikke kunsts udvikling fra 1960'erne og frem til årtusindeskiftet, der i korte træk udlægges som en bevægelse fra en fænomenologisk over en institutionskritisk til en diskursiv tilgang til ”stedet” (Kwon 2002: 11-32), synes udsmykningerne fortsat overvejende at repræsentere en fænomenologisk eller institutionsfokuseret – men ikke institutionskritisk – tilgang til de stedsspecifikke kunstopgaver.

I det følgende skal der således argumenteres for, at udsmykningerne udgør en særlig disciplin inden for paraplybegrebet ”kunst i det offentlige rum” og gives bud på hvordan og hvorfor, det forholder sig sådan. Indledningsvist vil jeg påvise, at Mette Gitz-Johansens institutionsspecifikke og identitetsbekræftende værk ikke er et særsyn, og underbygge de ovenstående påstande om den danske udsmykningsdisciplins særlige kendetegn gennem en kategorisering, beskrivelse og analyse af formen og indholdet i en lang række af de udsmykningsprojekter, som er realiseret under Kunstcirkulæret i perioden 2014 – 2016. Ud fra

---

<sup>128</sup> Her tænkes i særdeleshed på den amerikanske organisation Creative Time og den engelske organisation Situations, der begge både har profileret sig som kunstkommissionerende og -debatterende.

<sup>129</sup> Jfr. Situations: *The New Rules of Public Art*, Situations Bristol 2013

<sup>130</sup> For en diskussion af disse begrebers oppositionelle betydning for den stedsspecifikke kunst i offentlige rum se R. Deutsche 1998 (1996): 257-268.

<sup>131</sup> *Vejledning i integreret kunst – universiteter*, Bygningsstyrelsen 2012, omslag, upubliceret

de udledte fællestræk vil jeg dernæst indkredse udsmykningernes specifikke position i forhold til den internationale, teoretiske diskurs om begreberne ”offentligt rum”, ”offentlighed” og ”demokrati”, der siden publiceringen af den amerikanske kunsthistoriker Rosalyn Deutsches normsættende bog *Evictions. Art and Spatial Politics* fra 1996, har udgjort en væsentlig referenceramme i diskursen om kunst i det offentlige rum generelt og i valoriseringen af visse kunstneriske udsagn over andre. Endelig følger en diskussion af mulige årsager til udsmykningsprojekternes nuværende placering i feltet af kunst i det offentlige rum og der gives eksempler på tre værker, som placerer sig anderledes i feltet end majoriteten af de udførte udsmykninger og dermed peger på andre tilgange til det offentlige rum inden for de statslige udsmykningers rammer.

Men først gives der et kvantitativt overblik over de projekter, som udgør afsnittets primære datagrundlag, opgjort i forhold til geografisk spredning, kunstnernes køn og alder, bygningstyper og økonomi.

### Udsmykningerne som kunst i det offentlige rum

#### *Udsmykningsprojekter 2014-2016 i tal*

I perioden 1. januar 2014 til 31. oktober 2016 er i alt 44 udsmykningsprojekter under Kunstcirkulæret færdiggjort i regi af Bygningsstyrelsen, Forsvaret og Statens Kunstfond.<sup>132</sup> (Se appendix: pp. 1-5) Med uhyre få undtagelser er værkerne udført specifikt til de bygninger og institutioner, som de befinder sig i, på eller uden for.<sup>133</sup> Geografisk fordeler værkerne sig jævnt over hele landet – dog med den centrering omkring landsdelenes største byer, som placeringen af særligt universitetsbyggeriet afstedkommer.<sup>134</sup> Kvindelige kunstnere står bag

---

<sup>132</sup> Opgørelsen af antallet af færdiggjorte udsmykningsopgaver er baseret på lister fra hhv. Bygningsstyrelsen, Forsvaret og Statens Kunstfonds sekretariat modtaget pr. mail hhv. d. 31-10-2016, d. 1-11-2016 og d. 31-10-2016. Opgørelsen af projektøkonomi er til dels baseret på oplysninger fra Bygningsstyrelsen og Forsvaret (jfr. førnævnte lister), mens økonomi knyttet til Statens Kunstfonds udsmykninger er kortlagt via gennemgang af sagerne i sekretariatets tilskudsadministrative database og supplerende informationer indhentet fra Kriminalforsorgen pr. mail d. 8-12-2016.

<sup>133</sup> Undtagelser er Forsvarets maleri af Jørgen Agerbæk, placeret i Frederikshavn, Bente Merrilds maleri til Ringkøbing Politistation samt Sven Havsteen-Mikkelsens maleri i Rigsombuddet på Færørene, som er placeret længe efter kunstnerens død i 1999. Det er betegnende, at disse udsmykninger befinder sig under beløbsgrænsen på 250.000 kr., og derfor, jfr. Kunstcirkulærets § 5. Stk. 2, principielt har kunnet besluttes af bygherre uden forudgående drøftelse med Statens Kunstfond.

<sup>134</sup> Værkerne fordeler sig procentvis således: Jylland 36,5%; København 25%; Sjælland i øvrigt 18%; Fyn 18%; Færøerne 2,25%.

27 af projekterne, mens mandlige kunstnere tegner sig for 15.<sup>135</sup> Tre kunstnere har udført mere end ét udsmykningsprojekt i perioden: Signe Guttormsen har således stået for to store udsmykninger for hhv. Banedanmark og SDU, Suada Demirovic står bag to mindre opgaver for Landsarkiverne i Odense og Viborg, mens Annette Andresen har lavet tre udsmykninger for Kriminalforsorgen i hhv. Hobro, Kolding og Ringsted.

Den yngste kunstner, som har fået en opgave under Kunstcirkulæret i perioden er Birgitte Støvring (f. 1982), mens Bente Merrild (f. 1943) er listens alderspræsident. Hele 46% af de kunstnere, som har fået tildelt opgaver under ordningen, er født i perioden 1961-1970, hvorefter følger "generationerne" født 1971-1980, 1951-1960, 1941-1950 og endelig 1981-1990.<sup>136</sup> Blandt kunstnerne er Tobias Rehberger den eneste, hvis primære praksis ligger uden for Danmark.

Kigger man på typen af byggeri, som er blevet udsmykket, er godt 46,5% af byggerierne universiteter, andre videregående uddannelsesinstitutioner og gymnasier. Cirka 13% af de udsmykkede bygninger rummer kontorer til ministerier og styrelser, mens knap 9% er politigårde. Forsvarets byggeri udgør ligeledes knap 9%.<sup>137</sup> Kontor- og fængselsbyggeri for Kriminalforsorgen udgør hver omkring 6,5%, mens landsarkiver under Statens arkiver og trafik-tårne for Banedanmark hver tegner sig for ca. 4,5%.

I økonomisk forstand er Mette Gitz-Johansens projekt til KUA 2 den absolutte højdespringer med et budget på godt 6 mio. kr. Sophia Kalkaus udsmykning af Teknisk Fakultet på SDU følger efter med et budget på 4,6 mio. kr., mens Tobias Rehbergers udsmykning af SDUs Campus Kolding har kostet 3,3 mio. kr. I den anden ende af skalaen finder man Suada Demirovics projekt til Landsarkivet i Viborg og Bente Merrilds maleri på Ringkøbing Politistation – realiseret for 20.000 kr. hver – samt René Roalfs fotografier på Haderslev Politistation, som

---

<sup>135</sup> Blandt værkerne er ét udført af Steen Høyer og Signe Høyer og ét af kunstnerduoen AVPD, hvorfor den samlede opgørelse af antallet af mandlige og kvindelige kunstnere ikke matcher antallet af projekter præcist.

<sup>136</sup> Procentvis fordeler antallet af kunstnere sig således pr. årti: 1941-1950: 12%; 1951-1960: 17%; 1961-1970: 46%; 1971-1980: 19,5%, og, endelig, 1981-1990: 5%. En enkelt kunstner er født i 1912 og død i 1999, mens fødselstallet for én kvindelig landsskabsarkitekt er ukendt.

<sup>137</sup> Tre af de udsmykninger, der er realiseret i perioden under Forsvaret, er til hhv. et informationscenter v. Kastellet i København, en kontorbygning på Søværnets flådestation i Frederikshavn, forpladsen ved hoveddomicilet for Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse og Regnskabsstyrelse i Hjørning. Den fjerde udsmykning er udført til Hjemmeværnet med det formål at kunne fungere som vandredstilling.

er udført for i alt 24.000 kr.<sup>138</sup> Procentvis udgør værkerne over 3 mio. kr. kun 6,8%, hvorimod værker under 250.000 kr. og værker mellem 500.000 kr. og 1 mio. kr. hver udgør 29,5%.<sup>139</sup> Den gennemsnitlige sum pr. værk er 938.728 kr. I forhold til projekternes økonomi er det i øvrigt iøjnespringende, at fire af de i alt ni projekter, som Statens Kunstfond har fungeret direkte som rådgiver på, ikke er fuldfinansieret gennem Kunstcirkulæret, men overvejende finansieret gennem et tilskud fra fonden. Dette forhold åbner dels for en refleksion over, hvorvidt muligheden for et supplerende tilskud eller rådgivning jfr. Kunstcirkulæret har været bygherrernes primære incitament til at rette henvendelse til fonden, dels over at fondens direkte engagement i visse projekter i praksis medfører andre – og markant forbedrede – økonomiske betingelser for kunsten end udsmykningsprojekterne under Bygningsstyrelsen og Forsvaret.

### *Form og indhold*

Forlader man værkernes kvantitative aspekter og vender sig mod deres rumlige og kunstneriske karakteristika skal det først bemærkes, at de udførte udsmykninger sædvanligvis er placeret i institutionernes mest alment tilgængelige arealer – det være sig i eller omkring centrale trappe-, eller opholdsrum eller gangforløb i bygningernes interiør. Projekterne spænder over mange stilmæssige udtryk, dog med en klar overvægt af abstrakt modernisme, og manifesterer sig typisk gennem en kombination af relativt traditionelle medier og bygningsrelaterede materialer. Formmæssigt lader værkerne sig ikke generalisere, men et fællestræk ved majoriteten af dem er deres fysiske integration i bygningens vertikale og horisontale flader (oftest vægge, glaspartier og gulve) samt deres monumentale skala. I flere tilfælde fremstår udsmykningerne som rent abstrakte geometriske eller organiske kompositioner inden for et modernistisk formsprog, men ved nærmere kendskab til institutionernes eller bygningernes genstandsfelt og historie viser de tilsyneladende nonfigurative mønstre, linjer, farver og former sig alligevel at besidde en tydeligt aflæselig vi-

---

<sup>138</sup> Dette tal er baseret på oplysninger fra Bygningsstyrelsen. Under telefonsamtaler med såvel medarbejdere på politistationen som Roalf er det blevet klart, at de værker, som er finansieret gennem Kunstcirkulæret er en lille del af en større bestilling fra Syd- og Sønderjyllands Politi, hvorfor beløbet ikke stemmer overens med Roalfs eller politiets oplysninger om den samlede sag.

<sup>139</sup> Procentvis fordeler antallet af projekter sig således i forhold til beløbsgrænser: Under 250.000 kr.: 29,5%; 250.000-500.000 kr.: 13,6%; 500.000-1 mio. kr.: 29,5%; 1-2 mio. kr.: 13,6%; 2-3 mio. kr.: 4,5%; over 3 mio. kr.: 6,8%. I et enkelt tilfælde lader det sig ikke gøre at udlede projektbeløbet, da det indgår i en samlet beregning af flere værker realiseret inden for samme byggesag.

suel eller materiel reference til deres "fysiske, sociale eller faglige" rammer.

Og netop værkernes helt konkrete tematiske udgangspunkt i den funktion eller aktivitet, som den enkelte bygning huser, er det mest iøjnespringende ved de senest realiserede projekter. På tværs af bygherrer, institutionstyper og økonomiske rammer for projekterne falder udsmykningerne indholdsmæssigt typisk inden for tre hovedkategorier, hvoraf den første tilnærmelsesvist rummer dobbelt så mange projekter, som de øvrige to tilsammen: Som allerede antydnet indbefatter kategori 1 således udsmykninger, der motivisk og/eller materielt tager afsæt i brugernes virkefelt og institutionens funktion; kategori 2 omfatter projekter, der forholder sig bevidst til rummet og arkitekturens særlige karakteristika – det være sig linjer, strukturer, materialer, lysforhold, farver, stilart, historie eller omkringliggende fysiske omgivelser; og kategori 3 inkluderer en række værker, hvis indhold synes at række udover den konkrete kontekst i den kunstneriske tematisering af mere generelle forhold omkring tid, rum, historie og eksistens.

For på én gang at belyse spektret af værker inden for hver enkelt kategori og de overordnede fællestræk inden for samme, følger nedenfor en nærmere analyse af udvalgte værker i hver gruppe. Men inden da trænger en række kommentarer sig på: For en kategorisering af projekterne kan naturligvis ikke foretages uden ledsagende forbehold – ikke mindst fordi en oplagt fare ved denne inddeling af udsmykningerne er, at de enkelte værker ikke ydes retfærdighed i forhold til deres formelle og indholdsmæssige dybder og kompleksitet. Det skal derfor også understreges, at flere værker ikke entydigt lader sig indplacere i en enkelt kategori, men i stedet befinder sig i krydsfeltet mellem flere af dem. Endelig skal det bemærkes, at projekternes placering inden for kategorierne er baseret både på værkernes udsigelse til brugeren eller den besøgende i det givne rum og de kunstneriske intentioner bag værkerne i det omfang en redegørelse for disse har været tilgængelig.<sup>140</sup>

#### *Kategori 1: Udsmykninger med motivisk og/eller materielt afsæt i brugernes virkefelt og institutions funktion*

Jernbaneskiner, cellestrukturer, atomer, syreplamager på gamle laboratorieborde, lyde fra forbipasserende omsat til lys, en fysisk grænse mellem mennesker og landskab sat i rotation, håndskrevne hilsner fra indsatte fanger. Dette er blot nogle af de motiver, som man vi-

---

<sup>140</sup> I det omfang at baggrundsviden om kunstnernes intentioner indgår i kategoriseringen, ekspliciteres dette i det følgende.



suelt eller taktilt støder på i de udsmykninger af statsligt byggeri, der er realiseret inden for de seneste tre år, og som understreger, at Mette Gitz-Johansens ”studerekammer” på Københavns Universitet ikke er en enlig svale: Mange værker har bygningens funktion som omdrejningspunkt.

I Signe Guttormsens *Spor og spind* (appendix: ill. 2) i Banedanmarks kontroltårn, Trafiktårn Vest, er skinner og spor det gennemgående motiv i en omsluttende, rumlig bearbejdning af vægge, gulv og loft i det centrale atriumrum. Skinnerne materialiserer sig gennem messinglinjer i gulvet og LED-lysspor i loftet, der synes at pege mod bygningens centrum, og et tilsyneladende virvar af krydsende sporpar, udfræset som mønster i væggenes egetræsbeklædning. Træhåndlisten på rækværk og gelænder gør bogstavelig talt udsmykningens tematik håndgribelig og rummer såvel en figurativ som taktil dimension, idet den er udformet som et skinnenhoved. Skalamæssigt spænder udsmykningen således fra 1:1-oplevelsen af togsinnens form til det abstrakte optiske mønster af parallelle linjeføringer, som synes at skære ind over hinanden i landskabet, og som netop kan observeres fra banetrafikkens kontroltårne.

Også i det nye Copenhagen Plant Science Center på Københavns Universitet, der huser dele af Det Natur- og Biovidenskabelige Fakultet, danner det centrale atriumrum rammen om en udsmykning, som integrerer sig direkte i bygningskroppen (appendix: ill. 3). I den karakteristisk celleformede struktur, der er tegnet af arkitektfirmaet Lundgaard og Tranberg, har Milena Bonifacini nemlig lagt endnu et lag til dén fortælling om bygningens indhold og funktion, som allerede er til stede i den arkitektoniske udformning. I atriumrummet har hun således omdannet gulvet til en ornamentalt slynget, stoflig terrazzoflade med et grafisk, kontrastfuldt mønster, der, ligesom arkitekturen i øvrigt, tager afsæt i de organiske vækster og mikroorganismer, som studeres på instituttet. Mønstret danner en nærmest optisk 3-dimensionel effekt i gulvfladen og synes at invitere til bevægelse både på tværs af og op ad i rummet på grund af fraværet af én privilegeret betragterposition.

Et tilsvarende afsæt i vækstprincipper finder man hos Eva Steen Christensen, som i forbindelse med sin udsmykning af en laboratoriebygning på RUC udtalte: ”Min principskitse tog et meget direkte udgangspunkt i husets brugergrupper, og i det visuelle materiale og uni-

vers, som anvendes i laboratorieverdenen”<sup>141</sup> Den resulterende vægophængte skulptur i stål og marmor er således inspireret af organiske kredsløb og partikelstrukturer og synes at vokse frem af væggen – på én gang formmæssigt fremmed for, men farve- og skalamæssigt integreret i, arkitekturen (appendix: ill. 4).

De tre ovennævnte projekter fungerer på én gang som abstrakte kompositioner og konkrete repræsentationer af institutionernes faglige indhold. Også Camilla Rasborgs *Syreplamager* og *Relief* på AAU i Esbjerg (appendix: ill. 5) tilhører denne gruppe af værker, om end fortællingen om husets funktion her udtrykkes gennem forskellige former for genbrug af konkrete materialer fra institutionens tidligere lokaler. *Syreplamager* er titlen på den kunstneriske bearbejdning af de glaspartier, der på flere etager i bygning C2 danner membranen mellem kontorer/mødefaciliteter og fællesarealer, og er omdannet til translucente flader med et særegent, udefinerbart, organisk formsprog i delikate, blide nuancer. Rasborg angiver om processen, hvorigennem hun har transformeret syreskader på gamle laboratorieborde til abstrakte kompositioner, at ”[m]otiverne er skannede, skaleret 600 % op og trykt med keramisk farve på kontorernes glasvægge”.<sup>142</sup> Også hendes *Relief*, der strækker sig over en vægflade i tre-etagers højde og fremtræder som geometrisk modernisme, tager sit materielle udgangspunkt i gammelt laboratorieinventar. Relieffet består således helt konkret af skrottede bordplader, låger, hylder, skabe og skuffer, der, frigjort fra deres oprindelige funktioner, fungerer som fysiske referencer til institutionens fortid i andre rammer. Både på grund af sin basis i approprieret materiale og den collage-agtige geometriske struktur giver værket bl.a. mindelser om Kurt Schwitters’ Merz-collager, der dog tilføjes et nutidigt tvist og en markant monumental karakter qua sin skala, tyngde og tidsbundne materialitet. Og effekten er et værk, hvor komposition og materialer spiller op imod hinanden og skaber en spænding mellem det strengt formelle og afvæbnende uhøjtidelige.

Det abstrakte formsprog genfindes også i to værker, hvor fortællingen om den givne institution ikke ligger i værkernes stoflighed og konkrete materialebrug, men i en dynamisk visualisering af immaterielle data med direkte reference til institutionens funktion: På Skagen Skipperskole har kunstduo’en AVPD således skabt tre komponenter, der interagerer med

---

<sup>141</sup> Eva Steen Christensen, citeret fra ”Udsmykningsopgave til Roskilde Universitet (RUC) i forbindelse med opførelsen af en ny laboratoriebygning”, upagineret.

<https://www.bygst.dk/media/212962/Skitse-Eva-Steen-Christensen.pdf>. Lokaliseret d. 21-11-2016.

<sup>142</sup> ”Camilla Rasborg på Aalborg Universitet Esbjerg. Dokumentationsbilleder af Camilla Rasborgs udsmykninger *Syreplamager* og *Relief* på Aalborg Universitet Esbjerg”, *Kopenhagen*, 14-12-2015. Lokaliseret d. 22-11-2016.

arkitekturen og omgivelserne – en lampe, to lyspaneler og et tårn (appendix: ill. 6). Gennem anvendelsen af moderne teknologi transmitteres eller transformeres sol, vind og blæst til en på én gang universel og stedsspecifik fortælling, der både favner naturkræfternes indvirken på livet på havet og det berømte lys over Skagen. Styret af lokale vindforhold hænges *Gravity Lamp* således som et skulpturelt element og vipper fra side til side i bygningens interiør og vækker minder om inventarets vejrafhængige bevægelser på et skib, mens to rektangulære lyspaneler med vertikalt monterede lysrør, der går under titlen *Time Light*, er ophængt i et fællesrum og et mødelokale på skolen, hvor de transmitterer lysmålinger fra et sejrende Mærsk-skib og ændrer lysstyrke i takt med solens position på himlen over skibet langt væk. Uden for står tårnet *Light Tower* som en markant tilføjelse til skolens arkitektur og en abstraktion over det maritime fyrtårn. I modsætning til traditionelle fyrtårne tillader dette tårn dog ikke navigation efter en lyskilde placeret i dets top. I stedet er hele den geometriske konstruktion omdannet til én dynamisk lyskilde, da de tilsyneladende translucente plader, som udgør selve beklædningen på tårnets sider, påvirkes af lokale lysforhold og ændrer sig henover døgnet afhængigt af, hvordan solen fanges i konstruktionens lyskamre. Denne fænomenologiske registrering og teknologisk medierede visualisering af foranderlige fysiske forhold på stedet (eller på andre, relaterede steder) kombineret med en fortælling, som er specifikt knyttet til bygningens funktion, genfindes i Marie Kølbæk Iversens udsmykning *Les Lumières et La Chauve-Souris* (appendix: ill. 7) på SDU NAT, Odense (Institut for Biologi og Biokemi & Molekylær Biologi). Det monokrome værk består af 54 hvide LED-rør monteret som vertikale ”lameller” i en niche, der på én gang indrammer værket og integrerer det visuelt i den hvide vægflade. Værket måler 1,76 m x 5,41 m og modsvarer dermed i højden den menneskelige skala. Det følger væggenes proportioner og strækker sig næsten ud i hele væggenes højde og længde.<sup>143</sup> Med sin enkle, geometriske og arkitektoniske form, anvendelsen af præfabrikerede industrielle materialer og den repetitive struktur indskriver værket sig æstetisk i den post-minimalistiske tradition fra bl.a. Bruce Nauman og Dan Graham og inddrager i tråd med forgængerne – som det eneste udsmykningsprojekt realiseret i perioden 2014-2016 – beskueren direkte i værket. Værket er nemlig interaktivt og baserer sig på en såkaldt ”biosonisk visualiseringsmodel”, udviklet af et hold forskere i samarbejde med professor på netop biologisk institut Annemarie Surlykke. Oprindeligt

<sup>143</sup> Denne beskrivelse og citaterne i det følgende stammer fra det interne dokument ”Værkbeskrivelse for Marie Kølbæk Iversen *Les Lumières et La Chauve-Souris*”, som kunstneren har stillet til rådighed for dette projekt.

havde modellen til formål at kortlægge lokationen af flagermus på et givent sted ved at forbinde "et grid af mikrofoner [...] til et grid af lydkort, der med sine dioder viser, hvor i rummet der er lyd – og dermed hvor flagermusen, la chauve-souris, befinder sig". I Kølbæk Iversens værk er det dog lokationen af mennesker i rummet som markeres, idet lyden, de udsender, opfanges af mikrofoner, der aktiverer LED-rørene, som nu lyser op dér, hvor lydkilden aktuelt befinder sig. Resultatet er derfor et værk, som ikke blot i sit sterile udtryk matcher den laboratorieverden, der udgør værkets umiddelbare kontekst, men også til stadighed aktualiserer stedsspecifik forskning og konkrete resultater genereret af instituttet og indskriver brugerne direkte i forskningen gennem værkets sanselige dimension.

Kategori 1 rummer imidlertid ikke kun værker, som betjener sig af et tilsyneladende abstrakt formsprog, men også udsmykninger med en umiddelbart aflæselig relation til bygningens funktion. Et eksempel herpå er projektet i den nye besøgsbygning i Vestre Fængsel i København, hvis indgangsparti visuelt synes at bryde ud gennem fængslets ringmur. Her byder Elle-Mie Ejdrups udsmykning (appendix: ill. 8) bogstavelig talt gæsterne "VELKOMMEN" med et neonskilt placeret over indgangspartiet. Ordene følges inden for op af udsagnet "Godt du kommer", der også er bøjet i neon på en måde, så det illuminerede ord "kommer" ligger oveni et uoplyst "savner". Og ved udgangsdøren kan den besøgende forlade fængslet ledsaget af endnu et neonskilt med ordene "Godt du kom. TAK". Teksternes indhold er baseret på kunstnerens dialog med 12 indsatte og selve håndskriften og formuleringen er fremkommet efter involvering af mere end 80 fanger.<sup>144</sup> At bygningen er de besøgendes domæne fremgår dog ikke blot af lysværkets sproglige henvendelser, men også af kunstværkets arkitektoniske dimension: netop dér hvor besøgsblokken bryder gennem ringmuren, har kunstneren placeret vertikale og horisontale lysstofrør, som visuelt markerer en adskillelse mellem de besøgendes rum og fængslet – mellem frihed og fangenskab. Den territorielle markering af en afgørende grænse eller et betydningsfuldt møde er også et bærende princip i Karin Linds installatoriske greb på tærsklen mellem landskab og bebyggelse på Naturstyrelsens grund i Svanninge Bakker ved Fåborg (appendix: ill. 9). Placeret mellem gårdspladsens parkeringsfaciliteter og et beskyttet engområde med græssende kvæg rejser Linds stålstruktur farvelagt i Naturstyrelsens karakteristiske røde farve sig og skaber både på et konkret og symbolsk plan den *Rotation af mennesker og landskab*, som vær-

---

<sup>144</sup> Refereret fra Elle-Mie Ejdrup Hansens hjemmeside: <http://www.ejdruphansen.dk/welcome-velkommen/>. Lokaliseret d. 17-10-2016.

kets titel bebuder. Værket består af to geometriske figurer – linjen og cirklen – der på én gang adskiller naturen og det kulturskabte og åbner det mod hinanden. Den horisontale linje langs parkeringspladsen udgøres således af et afgrænsende hegn sammensat af en række tilnærmelsesvist kvadratiske moduler, der indrammer sceneriet og med reference til det naturalistiske maleris tradition synes at transformere et overvældende panoramisk vue til ordnede, overskuelige landskabstableau'er. Forskudt fra midten af hegnet bryder et cirkelslag dog linjen og synes at rotere hegnet i en cirkulær bevægelse, der afføder en åbning mellem eng og parkeringsplads og skaber en gensidig udkigspost, hvor dyr og mennesker inviteres til at tage hinandens habitater i nærmere øjesyn. Cirkelbevægelsen, hvis centrum markeres vertikalt af en anden linje – en mast, trækker på den ene side græsset ind på parkeringspladsens belægning og på den anden side den "kultiverede" grusbelægning ud i det grønne område, mens skellet mellem det domesticerede og det naturlige alligevel opretholdes på grund af det "roterede" stykke hegn. Værket fungerer på et direkte sanseligt niveau som en fortælling om Naturstyrelsens rolle som mægler mellem natur og kultur i en tilsyneladende fortsat balanceakt, der synes at handle om jævnbyrdighed og gensidig respekt. Mens farvevalg og placering forankrer værket i den præcise institution og lokation, trækker den grundlæggende plan-geometri (cirklen, kvadratet, linjen som kompositionsprincip) samt den centralt placerede mast, hvis skygge kan aflæses i cirkelslaget som "viseren på et solur",<sup>145</sup> et hav af tråde tilbage til såvel kunst- som videnskabshistorien og til skiftende udlægninger af menneskets placering i og forhold til naturen inden for disse domæner.

### *Kategori 2: Arkitekturen som udgangspunkt*

*Viftepalm* 1895 er den motivisk forankrede titel på Suada Demirovics grafiske folieudsmykning af glasvæggen i den nybyggede læsesal på Landsarkivet i Odense (appendix: ill. 10). Som et fladebetonende ornament, der strækker sig fra øvre til nedre kant af glasfladen, gentager det stiliserede, symmetrisk opbyggede billede af en viftepalm sig i hele glasvæggens længde og tilføjer rummet og den enkle, stringente arkitektur et tilsyneladende eksotisk element. Helt fremmed for stedet er viftepalmen imidlertid ikke: et historisk foto fra 1895 af den første landsarkivar, foreviget i den oprindelige læsesal foran reoler med arkivalier og flankeret af en viftepalm har tjent som inspiration for kunstneren ligesom den stiliserede

<sup>145</sup> Jfr. kunstnerens egen beskrivelse af værket på:  
<http://vores.kunst.dk/da/objects/details/13640/rotation-af-mennesker-og-landskab?ctx=3510e7d0-2fe7-4b8e-97b3-16ac72939b27&idx=1>. Lokaliseret d. 1-12-2016

planteornamentik, der indgår i udsmykningen af det oprindelige arkiv, som er tegnet af Martin Borch og opført i nationalromantisk stil i 1892-93.<sup>146</sup> Selve foliens grønne farve er ligeledes hentet i Borchs 100 år gamle arkiv og er baseret på analyser af den oprindelige læsesals vægfarve. Der hersker på denne baggrund ikke tvivl om, at emnet for den kunstneriske udsmykning er det gamle arkivs arkitektur og inventar, som værket etablerer en konkret forbindelse til, og at projektet derfor placerer sig inden for kategorien af udførte udsmykninger, der forholder sig bevidst til rummet og arkitekturens særlige karakteristika – det være sig linjer, strukturer, materialer, lysforhold, farver, stilart, historie eller omkringliggende fysiske omgivelser. Motivisk er Demirovics værk imidlertid også klart relateret til institutionens funktion (og værkerne beskrevet i kategori 1 ovenfor), idet kunstneren under sin research til værket fandt dokumentation for, at man i dele af Asien har anvendt netop palmeblade af viftepalmeslægten som skrivemateriale siden år 88 f. Kr.<sup>147</sup> Mens både denne reference til viftepalmens anvendelse som skrivemateriale og dens historiske tilknytning til den oprindelige arkivbygning forankrer værket til stedet, er forbindelsen ikke umiddelbart aflæselig i rummet, men kræver indgående studier af stedet. Og værket fremstår snarere som et dekorativt fremmedlegeme end en integreret del af en fortælling om stedets funktion og historie. Dermed aktualiserer udsmykningen et spændingsforhold, som kunstneren synes at have fremlæst i fotografiet fra 1895, mellem, på den ene side, det oprindelige arkivs byggestil, karakteriseret ved en dyrkelse af det lokale og nationale særpræg, landsarkivets funktion som fastholder af den lokale og nationale historie, og, på den anden side, en åbenhed mod eller flirt med den ”andethed”, som viftepalmen symbolsk repræsenterer. Samtidig er selve den kunstneriske forskningsproces, som er gået forud for værkets tilblivelse, en parallel til den forskning i lokalhistorien, som foregår på stedet, og værket fremstår dermed som en mange-facetteret kommentar til stedet på et funktionelt, arkitektonisk og kulturhistorisk niveau.

Et mere umiddelbart øjensynligt udtryk for et kunstnerisk afsæt i den givne arkitektoniske ramme finder man i tekstilkunstner Annette Andresens udsmykning af Kriminalforsorgens fredede bygning i Hobro, der tidligere fungerede som byens politistation. I perioden 2014-

---

<sup>146</sup> Disse oplysninger er indhentet i en telefonisk samtale med kunstneren d. 8-11-2016 og efterfølgende er upubliceret dokumentationsmateriale tilsendt fra kunstneren pr. e-mail.

<sup>147</sup> Kunstneren henviser bl.a. til denne kilde i sin dokumentation af denne anvendelse af viftepalmen: <https://tidsskrift.dk/index.php/fundogforskning/article/view/1947/3336>. Lokaliseret d. 2-12-2016.

2016 har Andresen stået bag i alt tre udsmykninger for Kriminalforsorgen – alle med de fysiske omgivelser som omdrejningspunkt for den kunstneriske produktion. I Hobro har Andresen således under titlen *Bindingsværk patchwork* (appendix: ill. 11) skabt en række lydabsorberende paneler, der tematiserer bygningens bindingsværkskonstruktion i et på én gang konkret og abstrakt visuelt univers i blide pastelfarver. Billederne iværksætter perceptionsmæssige skalaforskydninger gennem skift mellem partier, der opløser motivet i forstørrede pixels, og partier med store detaljegengivelser af bindingsværksmønstre, fremstillet som fladebetonende ornament. Mens de pixelerede elementer modsætter sig nærgående granskning og i stedet fordrer en afstand mellem beskuer og værk, som rumforholdene ikke tillader, for at kunne begribes i sin helhed, fremstår fragmenterne af bindingsværkskonstruktionen som forstørrede detaljer. Billederne aktiverer således både visuelt og kropsligt beskueren og arbejder både med billedfladen, rummet som repræsentation og fysisk udstrækning samt arkitekturens karakteristika, og de tjener samtidig en praktisk, akustisk funktion i lokalet.

Også Marianne Grønnows udsmykning af elevatortårnet i Retten i Aarhus (appendix: ill. 12) og Malene Bachs farvesætning af Energi-, Forsynings- og Klimaministeriet i København<sup>148</sup> (appendix: ill. 13) er tydelige eksempler på projekter, der i et abstrakt formsprog kommenterer eller accentuerer den arkitektur, som de forbinder sig til. Bachs farvesætning af vægge og trappeløb og hendes geometriske mønstre på glaspartier og i gulvtæpper understreger således ministeriets oprindeligt uafhængige bygningers særlige vinkler, linjer, flader og rumforløb, men skaber samtidig også en indbyrdes sammenhæng på tværs af de tre bygningskroppe. Grønnows elevatortårn inkorporerer farver og motiver fra det gamle Tinghus' oprindelige arkitektur, men står med sin materialemæssige lethed (keramisk brændt glas) og partielle transparens også i et komplementært forhold til den omgivende bygningskrop.

### *Kategori 3: Tid, rum, historie og eksistens generelt*

Også i kategorien af værker, hvis indhold synes at række udover den konkrete kontekst i den kunstneriske tematisering af mere generelle forhold omkring tid, rum, historie og eksistens, findes projekter, der dyrker et komplementært forhold til omgivelserne: Motiverne i Henrik N. Jørgensens 12 vægophængte aluminiumsrelieffer til Statsfængslet på Søbysøgård

---

<sup>148</sup> Da renoveringen pågik, var det med henblik på, at Klima-, Energi- og Bygningsministeriet skulle flytte ind, men grundet fusioner og ministerielle ændringer i centraladministrationen huser bygningerne nu Energi-, Forsynings- og Klimaministeriet.

(appendix: ill. 14) er således fx naturscenerier og kosmiske fænomener, fremstillet i et stiliseret, figurativt formsprog. Mens værkerne i skala og format forholder sig konkret til rummenes dimensioner og i materialitet til de særlige krav fængselskonteksten stiller, er intentionen med motiverne at give de indsatte visuel adgang til typer af rum, der står i kontrast til det lukkede fængsel og den reelle begrænsning af bevægelsesfrihed, som afsoningen medfører.<sup>149</sup> Værkerne bindes sammen af det karakteristiske, enkle formsprog og landskaberne spænder fra øde, mennesketomme bjergscenerier til rekreative områder i storbyens periferi. Landskaberne lader sig ikke afgrænse til den vestlige verden, men synes gennem få, virkningsfulde silhuetter af bl.a. hovedbeklædninger og arkitektoniske stilarter og -strukturer at blande træk fra hele verden. De fremstår som repræsentationer af typologiske snarere end specifikke steder og - situationer, i hvilke motiver som ”broen”, ”hytten”, ”bebyggelsen”, ”rytteren”, ”fiskeren” etc. fungerer som universelle tegn for naturen som beboet eller beboeligt rum på tværs af kulturelle forskelle. Også skildringen af de kosmiske fænomener har tegnkarakter: På spejlblanke, sorte flader, der umiddelbart understreger værkernes todimensionalitet, bryder de astronomiske objekter som genkendelige, nærmest tegneserieagtige ikoner igennem billedfladen eller henover den i en roterende eller diagonal bevægelse, der bibringer Henrik N. Jørgensens fladedyrkende pop-æstetik en rumlig dynamik og antyder en alternativ læsning af den sorte baggrund som uendelig dybde eller rumlighed. Landskabsbilledernes beboelige, nære rum er her erstattet af et tilnærmelsesvist abstrakt rum, der med kunstnerens egne ord ”med sine uendelige afstande og sin uendelige tid, [overskrider] vores eget individuelle liv, vores personlige skæbne, vores fortid og fremtid. Det er et eksistentielt fællesskab, der også overskrider det at sidde i fængsel i Søby.”<sup>150</sup> Hvis eksistensen primært perspektiveres ud fra et spatialt perspektiv i udsmykningen af Statsfængslet på Søbysøgård, er perspektivet temporalt i Tobias Rehbergers bidrag til SDUs campus i Kolding (appendix: ill. 15). Her er dele af facaden på Henning Larsen Architects’ trekantformede bygning transformeret til en farverig tidsindikator: Mens hovedparten af

<sup>149</sup> Jfr. Jørgensens kommentarer til værket på vores.kunst.dk:

<http://vores.kunst.dk/da/objects/details/13716/12-relieffer-til-statsfngslet-sbysgard?ctx=6e971031-a4e3-497f-9053-ca91309887dc&idx=6#imagetop>. Lokaliseret d. 5-12-2016.

Det er evident, at værkerne således på flere niveauer forholder sig til bygningens funktion og derfor også kunne være placeret i ovennævnte kategori 1. Da det dog primært er på et typologisk plan – ifht. fængslet som bygningskategori snarere end det specifikke byggeri – og da værkerne ligeledes opererer med typologiske snarere end specifikke stedsreferencer, er projektet placeret i kategori 3.

<sup>150</sup> Jørgensen, ibid.



de ca. 1600 geometriske, triangulære paneler i perforeret stål, der giver facaden sit markante udseende, fungerer som mekanisk solafskærmning og er holdt i en neutral farve, har Rehberger givet en række af panelerne klare spektralfarver og omdannet dem til en form for minut-ur.<sup>151</sup> I intervaller på 10 minutter oplyses et af facadens farvede paneler hvert minut, mens et andet slukkes. Facaden ændrer således ikke blot udseende i takt med solens bevægelse, styrke og den deraf følgende aktivering af de solafskærmende paneler, men også i takt med tiden. Og inden for fortsætter denne tematisering af tid i en udsmykning bestående af farvede LED-elementer, ”hvor timer og minutter angives i lysende buer, pinde og streger” (Lykkeberg, 2016: uden paginering). Ligesom Rehbergers store installation *Binary Clock Sculpture* til Southmead Hospital Bristol, der blev realiseret samtidig med projektet i Kolding, fremstår udsmykningen umiddelbart som en dynamisk lysinstallation i et abstrakt, geometrisk formsprog. Og hvorvidt vægudsmykningen opfattes som dynamisk skiftende lysinstallation eller funktionelt ur afhænger af den enkeltes evne, lyst og tålmodighed til at afkode systemet, der ligger til grund for værkets skiftende udseende. Rehberger har udtalt, at ”’time’ was a particularly appropriate theme for the site” i Bristol.<sup>152</sup> Hans bevæggrund for at vælge det samme tema til udsmykningen i Kolding er ikke umiddelbart klart, og med det tidslige sammenfald mellem de to projekter, fremstår det kunstneriske bidrag til Campus Kolding mere som kunstner- end stedsspecifikt. Projektet lægger sig ovenpå flader og paneler, der allerede var arkitektonisk og formmæssigt definerede, og tilføjer en tidslig-teknologisk dimension til den fænomenologisk-mekaniske, der i øvrigt er determinerende for bygningens udtryk og lysforhold.

### *Delkonklusion*

På tværs af de tre ovenfor skitserede kategorier er det abstrakte, modernistiske formsprog, som allerede nævnt, et gennemgående træk ved majoriteten af de værker, der er realiseret

---

<sup>151</sup> Informationerne om værket stammer dels fra en telefonsamtale med daværende facadeansvarlige arkitekt MAA Maria Sommer d. 6-12-2016 (nu arkitekt hos Dorte Mandrup arkitekter); dels fra artiklerne ”Kunst og arkitektur smelter sammen på Kolding Campus”, Henning Larsen Architects, d. 19-3-2014, <http://da.henninglarsen.com/projekter/0900-0999/0942-syddansk-universitet,-kolding-campus.aspx>; og Toke Lykkeberg: ”Tobias Rehberger udsmykker universitet”, *København*, d. 15-09-2014. Begge lokaliseret d. 6-12-2016. Iflg. oplysninger fra Maria Sommer er de paneler, som Rehberger har anvendt i sin udsmykning, ikke en del af solafskærmningen, men er placeret ud fra arealer i bygningen, som ikke kræver denne form for lys- eller klimaregulering.

<sup>152</sup> Jfr. ”Art and the Public Realm Bristol”, <http://aprb.co.uk/projects/all-projects/2014/southmead-hospital-tobias-rehberger>. Lokaliseret d. 8-12-2016.

under Kunstcirkulæret i de seneste tre år. Og trods forskelle i medier, udtryk og tilgang til arkitekturen og rummet kan der også udledes en række andre fælles karakteristika ved kunstprojekterne: Det faktum, at udsmykningerne fortsat markerer sig som "værker" i – eller tydelig dekoration af – rummet, er en pointe i denne sammenhæng, men også deres permanente karakter og deres ofte direkte, fysiske integration i bygningernes grundlæggende planer, flader og materialer er et fællestræk, ligesom deres indholdsmæssige afsæt i institutionernes funktioner og fælles, faglige identitet. Sidstnævnte er, som vist ovenfor, også tilfældet for værker placeret i kategori 2 (jfr. Demirovics værk *Viftepalmé 1895*) og kategori 3 (jfr. Henrik N. Jørgensens 12 relieffer til Statsfængslet Søbysøgård). Dertil kommer, at udsmykningerne er tilnærmelsesvist vedligeholdelsesfrie og at et fåtal af værkerne er baseret på digital teknologi og har en begrænset visningstid.<sup>153</sup>

Der er ingen eksempler på at kunstnere har deltaget i selve udformningen af bygningens rumprogram (en mulighed, som ordlyden i Kunstcirkulæret ikke udelukker, og som var ekspliciteret i den første Lov om Statens Kunstfond fra 1956, men allerede i 1964 udgik af lovteksten). Og der ses heller ikke eksempler på, at disciplinen omfatter andre kunstarter end den billedkunstneriske på trods af, at Kunstcirkulæret ikke specificerer arten af kunst, som kan anvendes til udsmykning, men har en ordlyd, der principielt er åben for indslag af litterær, musisk, arkitektonisk, filmisk, kunsthåndværksmæssig eller scenekunstnerisk karakter.

Som allerede nævnt er der også inden for det billedkunstneriske felt et markant fravær af værker, der i deres struktur er tidsbegrænsede,<sup>154</sup> performative, procesorienterede<sup>155</sup> og/eller fungerer som "åbne, bevægelige værker", der ikke fremstår som en statisk komposition, men som et mulighedsfelt, der finder midlertidig form gennem den enkelte beskuers / tilstedeværendes aktive medskab (jfr. Eco, 1995 (1962)). Særligt, men ikke kun, i kombination med teknologiske (og brugertilgængelige) medier eller platforme kunne sidstnævnte værkkategori stimulere og muliggøre brugernes direkte interaktion med bygningernes arki-

---

<sup>153</sup> For at vise spændvidden inden for hver kategori er der oven for medtaget relativt mange værker, der gør brug af teknologi. I forhold til den samlede mængde udførte værker i perioden 2014-2016 udgør disse dog kun ca. 11%.

<sup>154</sup> Den korteste "levetid" defineret for et af de realiserede værker (Mette Gitz-Johansens *Kammer*) er tre år.

<sup>155</sup> Af de realiserede værker er kun Alfio Bonnanos projekt til Skovskolen i Nødebo og Elle-Mie Ejdrups værk til Vestre Fængsel resultatet af en procesorienteret strategi, der inddrog brugerne i selve værkkonciperingen og -produktionen.

tektur, inventar eller sociale strukturer. Men i det omfang de realiserede udsmykninger arbejder med et begreb om forandring eller dynamik, er det indtil videre knyttet til konkrete kropslige eller optiske bevægelse gennem rummet, ændringer i lysforhold over tid og sted eller visualiseringer af tidens gang.

De kunst- og arkitektfaglige interessenter, der er interviewet i forbindelse med nærværende afhandling, påpeger på forskellig vis, at kunsten i de statslige bygninger skal være andet og mere end "behagelig pynt" eller "æstetiske tilføjelser". Den må gerne være "en sten i skoen", "stille spørgsmålstejn ved institutionens fagområde" eller "skubbe til opfattelsen af byggeriet". Men baseret på de senest udførte værker må det alligevel konstateres, at udsmykningsdisciplinen holder sig inden for en relativt snæver ramme – et overvejende affirmativt indhold og et alsidigt, men dog grundlæggende modernistisk formsprog – og udviser en særlig træghed overfor de internationale strategiske tilgange til kunst i det offentlige rum, som bl.a. er blevet sammenfattet af den engelske organisation Situations: I 2013 proklamerede de i manifestagtig form og med stor gennemslagskraft *The New Rules of Public Art*, der på blot én uge blev downloadet fra organisationens hjemmeside af 22.500 personer.<sup>156</sup> På baggrund af en forenklet fremstilling af den offentlige kunsts hidtidige udformning og funktion – og en tilsyneladende tiltro til nyhedsværdien i de fremsatte krav<sup>157</sup> – satte Situations med manifestet genrens format, materialitet, temporalitet, repræsentativitet, forskønnende funktion og tilgang til stedet til debat. Blandt deres 12 bud hedder det bl.a.: "It doesn't have to look like public art"; "It's not forever"; "Don't make it for a community. Create a community"; "Don't embellish. Interrupt"; "Welcome outsiders" og "Get lost". Situations deler værdifællesskab med bl.a. Creative Time i New York<sup>158</sup>, den nu nedlagte hollandske organisation SKOR og Public Art Agency Sweden i Sverige i deres eksplicitte hævvelse af kunsten som mulig agent for social forandring og opnåelsen af større social retfærdighed (Doherty, 2015: 7). Situations' egne projekter lader sig ikke umiddelbart sam-

---

<sup>156</sup> Jfr. <http://www.situations.org.uk/overwhelming-response-new-rules-public-art/>. Lokaliseret d. 13-12-2016.

<sup>157</sup> Rosalyn Deutsche påpegede fx allerede i 1996, at stedsspecifik, offentlig kunst "emerged from the imperative to interrupt, rather than secure, the seeming coherence and closure of those spaces." (Deutsche, 1998 (1996): 261)

<sup>158</sup> For sammenfaldet i værdigrundlag ml. Creative Time og Situations se fx: <http://creativetime.org/summit/about-the-summit/>. Lokaliseret d. 14-12-2016. Og <http://www.situations.org.uk/about/>. Lokaliseret d. 14-12-2016.

menligne med den bygningsrelaterede offentlige kunst i Danmark, men finder ofte sted eller er lokaliseret udendørs i urbane eller landskabelige situationer og indbefatter talrige eksempler på værktøjer, der indskrives sig i den relationelle æstetik. Deres 12 bud er imidlertid ikke begrænset til at betegne deres egen praksis eller sætte en dagsorden for relationelle værker i det offentlige rum. De synes i lige så høj grad at omsætte en særlig forståelse af begreberne stedsspecificitet, offentlighed, offentlige rum, identitet og demokrati, der siden udgivelsen af Rosalyn Deutsches *Evictions: Art and Spatial Politics* i 1996 har vundet stadig større fodfæste på den internationale samtidskunsts scene, til praktisk program. Og det er netop derfor, at de her fungerer som afsæt for et forsøg på en præcisering af de statslige udsmykningsopgavers position i det bredere, internationale felt af kunst i det offentlige rum på et kunstteoretisk plan.

### Udsmykningerne som kunst i det offentlige rum

Site-specific practice has two objectives that emerged in quick succession. Site-specificity sought first to criticize the modernist precept that works of art are autonomous entities and second to reveal how the construction of an apparent autonomy disavows art's social, economic, and political function. But the politicization of art embodied in this attention to context is offset when artists adopt neutralizing definitions of context. Academic site-specificity, [...], simply replaces the modernist aestheticization of the artwork with a similar aestheticization of art's architectural, spatial, or urban sites. Other artists and critics neutralize site-specificity by stressing the importance of art's social contexts but then defining society as a determinable object that, unified by a foundation external to art, governs and fixes aesthetic meaning. Both approaches reestablish, at the level of the site, the closure of meaning that site-specificity helped challenge. (R. Deutsche, 1998 (1996): 261-262)

Hvorfor virker den internationale kunstteoretiske diskurs om det offentlige rum ikke ind på den statsligt finansierede udsmykningsdisciplin i Danmark? Hvori bunder trægheden konkret? Det er omdrejningspunktet i det følgende, hvor jeg vil argumentere for, at den stedspecifikke kunsts oprindelige opgør med det modernistiske værks autonomi og intentionen om at påvise værkets indskrivning i politiske, sociale og økonomiske strukturer ved at rette fokus mod konteksten (jfr. citatet ovenfor) netop "neutraliseres" i udsmykningsprojekter-

ne. Min bevisførelse går gennem de sociologiske og politiske teorier, som i særdeleshed præger den internationale kunstteoretiske diskurs om kunst i offentlige rum i disse år. Og tesen er, at den tilgang til offentligheden, det offentlige rum og demokratiet, som kommer til udtryk i de danske udsmykningsopgaver, på afgørende punkter adskiller sig fra dét begreb om radikalt demokrati, der siden 1990'erne har fået stadigt større indflydelse på såvel teoretiseringen af kunst i det offentlige rum, som de praksisser, der generelt dominerer inden for feltet i dag. Hermed være ikke sagt, at udsmykningsprojekterne *burde* lade sig influere, men blot at der her er en indfaldsvinkel til projekterne, som ikke hidtil er behandlet, men gennem hvilken man kan relativere og præcisere udsmykningernes position i feltet af kunst i det offentlige rum generelt.

### *Begrebet om det offentlige rum*

I en dansk kontekst giver kapitlet "Det offentlige rum: Et omdiskuteret fænomen under fortsat forhandling" i Sabine D. Nielsens ph.d.-afhandling *Kunst i storbyens offentlige rum – Konflikt og forhandling som kritiske politiske praksisser* (2015) en opdateret gennemgang af de oftest fremhævede og citerede teoretikeres forskellige – eller decideret modsatrettede – udlægninger af det offentlige rums demokratiske potentiale. Nielsen sætter således fokus på teorier af den tyske filosof og sociolog Jürgen Habermas, den amerikanske sociolog Richard Sennett, den tyske politolog og filosof Hannah Arendt samt de politiske filosoffer Ernesto Laclau og Chantal Mouffe fra Argentina og Belgien.<sup>159</sup> Og hendes kapitel er et repræsentativt eksempel på, hvordan disse teoretikere læses inden for den polariserede kunstteoretiske diskurs, hvor Habermas og Mouffe & Laclau sædvanligvis udgør modpolerne. Da formålet her ikke er at diskutere, hvorvidt Dahl Nielsens (eller Deutsches eller Mouffes (jfr. note 35)) udlægning af de nævnte teoretikere yder disse ret, men udelukkende at skitsere feltet, som det fremstår i diskursen om kunst i det offentlige rum, begrænses den kortfattede gennemgang i det følgende til hovedeksponenterne for et hhv. konsensus-orienteret og konfliktuelt begreb om det offentlige rums demokratiske dimension. Her er Habermas, med sit historisk funderede begreb om "den offentlige sfære" som et rationalitetsbaseret, åbent og inkluderende rum, der er grundlæggende diskursivt og finder form, når "private individer" forsam-

---

<sup>159</sup> For tilsvarende, men ældre, gennemgange af de nævnte teoretikeres positioner se fx Deutsche, 1998 (1996): 269-327 eller Mouffe, 2008: 10-11. Hos Deutsche er den franske filosof Claude Lefort tildelt en hovedrolle frem for Mouffe og Laclau, men den polariserede fremstilling af rationel konsensus versus konfliktuel antagonisme funderet i et begreb om radikalt demokrati er gennemgående.

les og har en fri og fornuftsfuld dialog om forhold, der vedrører almenvellet, hovedekspONENTEN for en konsensusbaseret konception af det offentlige rum. I sin forfaldshistorie over udviklingen i Europa fra 1700-tallet og frem til anden halvdel af det 20. århundrede knytter Habermas i *Strukturwandel der Öffentlichkeit – Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* fra 1962 og i den opsummerende artikel ”Öffentlichkeit. (Ein Lexikonartikel)” (1964) begrebet om den offentlige sfære til en specifik fase i det borgerlige samfund og fremkomsten af den såkaldte borgerlige offentlighed i løbet af 1700-tallet. I netop denne periode udgør den politiske offentlige sfære et diskursivt rum mellem staten og samfundet, hvor private, ræsonnerende borgere uafhængigt af statsmagten kan debattere forhold, som overskrider deres individuelle interesser og vedrører samfundets fælles bedste. Formålet med den offentlige debat er i fællesskab at nå til rationel konsensus og ”den Staat mit Bedürfnissen der Bürgerlichen Gesellschaft vermitteln, um so, der Idee nach, in Medium dieser Öffentlichkeit, politische Autorität in ’rationale’ zu überführen.” (Habermas, 1974 (1964): 223) Som et kritisk og rationelt-funderet korrektiv til staten udgør den offentlige sfære og den borgerlige offentlighed et demokratisk ideal for Habermas, der dog også beskriver dette forums forfald i den moderne velfærdsstat. Her udviskes grænsen mellem privat og offentligt liv, mellem samfund og stat: med mediernes tiltagende udbredelse udvides offentligheden til at indbefatte andre og potentielt konflikterende samfundsgrupper, hvorved konsensus erstattes af kompromis, og organisationer interagerer direkte med staten og det politiske niveau udenom ”den offentlige sfære” som formidlende og kritisk-demokratisk instans (Habermas, 1964: 54).

Men er det offentlige rum grundlæggende karakteriseret ved muligheden for rationel konsensus og er et sådant begreb om det offentlige rum grundlæggende ønskværdigt og demokratisk? Netop dét anfægtes af den konflikt-orienterede fløj, der bl.a. repræsenteres af kunsthistorikeren Rosalyn Deutsche og Mouffe & Laclau. I artiklen ”Art and Democracy: Art as an Agonistic Intervention in Public Space” fra 2008, hvor Chantal Mouffe skitserer offentlige rums potentialer inden for rammerne af et radikalt demokrati, hedder det således om Habermas’ position:

[A]ccording to the perspective that I am advocating, the impediments to the Habermasian ideal speech situations are not empirical but ontological and the rational consensus that he presents as a regulative idea is in fact a conceptual impossibility. Indeed,

this would require the availability of a consensus without exclusion, which is precisely what the agonistic approach reveals to be impossible. (Mouffe, 2008: 10)

Mouffes reservationer over for konsensusbegrebet ekspliciteres i bemærkningen om, at

"[w]hat is at a given moment considered to be the 'natural' order – together with the 'common sense' that accompanies it – is the result of sedimented hegemonic practices; it is never the manifestation of a deeper objectivity outside the practices that bring it into being". (Mouffe, 2008: 9)

I modsætning til Habermas anskuer Mouffe derfor offentlige rum som betydningsfulde for demokratiet, fordi de fungerer som "slagmarker" eller arenaer, hvor eksisterende magt-strukturer og "naturaliserede" antagelser – samt deraf følgende eksklusioner – kan bringes frem i lyset og gøres til genstand for diskussion og forhandling af en offentlighed, som ikke er karakteriseret ved enhed, men et antagonistisk, modsætningsfyldt "vi". Det demokratiske ideal i det agonistiske offentlige rum er netop ikke at opnå enighed eller eliminere konflikter, men i stedet vedvarende at fokusere på de forskelligheder og modsatrettede interesser, som konstituerer samfundet, og på de kontinuerlige magtkampe eller -strukturer, som skaber dem. Kun gennem forståelse, synliggørelse og debat af konflikterne ligger muligheden for en demokratisk forhandling og potentiel forandring.

Grundlæggende for Mouffes demokratiske offentlige territorier er, at de er plurale og ikke betegner en specifik type rum, men i stedet manifesterer sig "on a multiplicity of discursive surfaces" (Mouffe, 2008: 10). Centralt for hendes udlægning af disse rum er også, at de baserer sig på et subjektivitetsteoretisk begreb om antagonisme, funderet i Jacques Lacans psykoanalytiske subjektforståelse. Inden for denne forståelsesramme anfægtes forestillingen om et helt og fuldkomment subjekt, der er 100 % transparent for eller identisk med sig selv. I stedet konstitueres subjektet eller identiteten gennem en identifikationsproces med den "anden", der på én gang definerer og truer dette ikke-fuldstændige subjekt. Som Laclau og Mouffe udtrykker det: "the presence of the 'Other' prevents me from being totally myself. The relation arises not from full totalities, but from the impossibility of their constitution." (Laclau & Mouffe, 1985: 125) Den grundlæggende antagonistiske konflikt, der betegnes som konstituerende for det offentlige rum, er således også et eksistentielt grundvilkår på subjektniveau (Bishop, 2004: 66-67; Nielsen, 2015: 63).

### *Konflikt og konsensus i den kunstteoretiske diskurs – et eksempel*

Et eksempel på, hvordan de skitserede positioner konkret manifesterer sig i den fremherskende kunstdiskurs, Rosalyn Deutsches centrale position inden for denne og sammenkædningen af begreberne demokrati, offentligt rum og identitet, finder man i manchetten til en sektion af den internationale conference, der havde titlen "Between Dissent and Discipline: Art and Public Space". Konferencen blev afholdt i Malmö i 14.-15. oktober 2015 og under overskriften til session 3 "Conflict is the Content" kunne man læse følgende:

In her seminal text *Evictions: Art and Spatial Politics*, Rosalyn Deutsche contends that conflict is a prerequisite for the existence and growth of public space, and states that public space is possible only when society accepts that the social field doesn't have an essential identity but is structured by multiple relationships. Yet, the dominant political and sometimes institutional rhetoric displays clear tendencies to demand public art interventions that are "all-inclusive", "accessible" and "accountable" to "the people". All claims towards public space, and subsequently public art, are discursively related to the preservation of democracy since the term "public" has democratic connotations. How are we [...] supposed to relate to this dichotomy of conflict versus consensus as constitutive of public space? Can public art, permanent or temporary, be universally popular and iron out differences? [...] Or should we instead not shy away from conflict and contradiction and think of artists' interventions as platforms to visualise such flows, as vital constituencies for democratic participation to surface?<sup>160</sup>

I konferencens rammesætning var spørgsmålet udelukkende retorisk og svaret allerede givet i overskriften: "Conflict is the Content".<sup>161</sup> Oplæg af blandt andre Jens Haaning og Fadlabi & Cuzner – kunstnerne bag det kontroversielle værk *European Attraction Limited* fra 2014 – cementerede konferencens basis i kunst, som med Chantal Mouffes termer kan betegnes "agonistisk" og "kritisk", idet den "foments dissensus, that makes visible what the dominant consensus tends to obscure and obliterate." Denne kunst er "constituted by a manifold of artistic practices aiming at giving a voice to all those who are silenced within the framework of the existing hegemony." (Mouffe, 2008: 12).

---

<sup>160</sup> Jfr. "Programme Contemporary Art Days 2015. Between Dissent and Discipline – Art and Public Space", <http://www.trippus.se/web/presentation/web.aspx?evid=zLXQmte/eRblmFa63Jgvcw==&ecid=Pm3iGT8Oo5RASbHC8TWrzA==&ln=swe&emid=44uwqK5z1VyIQHTmCDqSeA==&view=infopage&template=desktop>. Lokaliseret d. 14-12-2016.

<sup>161</sup> Min understregning.



Med valget af oplægsholdende kunstnere formåede konferencen samtidig at understrege den forbindelse mellem den ”kritiske” kunst og specifikke aktivistiske eller på anden vis avantgardistiske, relationelle praksisser, som kunsthistorikeren Claire Bishop ellers med udgangspunkt i netop Mouffes radikale demokratitænkning allerede i sin artikel ”Antagonism and Relational Aesthetics” fra 2004 gik til kraftigt angreb mod. Her argumenterede hun for også den autonome kunsts demokratiserende potentiale i radikal demokratisk forstand og hævdede, at adresseringen eller synliggørelsen af antagonistiske forhold, eksklusioner og spændinger ikke er organisk knyttet til specifikke avantgardistiske eller relationelle kunstformer og -strategier, men består i at stimulere en kritisk refleksion hos beskueren gennem en bevidst brug af struktur, materialer og steds karakteristika uanset medium (Bishop, 2004: 70-79).

#### *Begrebet om identitet og offentlighed i udsmykningsprojekterne*

Bishops mediering i en ellers tydeligt polariseret debat er netop interessant i nærværende sammenhæng. For følger man hendes rationale er der således ikke et medie- eller praksismæssigt belæg for at hævde, at udsmykningsdisciplinen par excellence er uegnet til at rumme udsagn af ”kritisk”, radikal demokratisk karakter. Ej heller var det på kulturpolitisk plan oprindeligt intentionen, at denne type udsagn skulle være i mindretal i den statsligt finansierede kunst herhjemme. Faktisk skrev den socialdemokratiske kulturminister Lise Østergaard to år før Kunstcirkulærets vedtagelse i 1983 i sin redegørelse:

Kulturen må ikke være tandløs. Den må ikke tilsløre politiske og holdningsmæssige modsætninger i samfundet. Kultur er en kamp mellem forskellige livsværdier og forskellige holdninger. Den skal netop tydeliggøre de spørgsmål, som vi alle skal forholde os til.<sup>162</sup>

Alligevel viser gennemgangen i dette afsnit af de senest udførte projekter, at den affirmative, konsensus-orienterede kunst er i overtal i kunstcirkulæreprjekterne: Når Mette Gitz-Johansens værk fx i *Kammer* forbinder ”universitets inde- og uderum” i en fortælling, der lukker sig om bøgernes og studiernes verden, taler hun direkte ind i dén selvforståelse om en universitær sfære afsondret fra den omgivende verdens sociale, økonomiske og politiske

---

<sup>162</sup> Jfr. bemærkninger i ”Almen del” af *Kulturpolitisk redegørelse April 1981*, Ministeriet for kulturelle anliggender, oktober 1981, upagineret.

forhold, som tilsyneladende deles og opretholdes af stedets brugergrupper på trods af de finansieringsformer og politiske dagsordner, som megen forskning reelt i dag er underlagt. Også Elle-Mie Ejdrup vælger efter længere dialog og samarbejde med indsatte en tilsyneladende universalistisk længsel efter nære relationer og gnidningsfri, taknemmelighedsbåret interaktion med de besøgende som afsæt for den kunstneriske udsmykning *Velkommen* i Vestre fængsel, hvor hun samtidig arkitektonisk accentuerer adskillelsen mellem de besøgendes og de indsattes rum.<sup>163</sup> Rollerne – og de indsattes følelser – er således defineret på forhånd i en kontekst, som qua sikkerhedsforanstaltningerne og de allestedsnærværende påmindelser om overvågning ellers både i konkret og overført betydning udgør mellemrummet mellem frihed og fangenskab. Den kunne således mane til eftertanke om samfundets juridiske og etiske spilleregler, straf, disciplinering og rehabilitering, kontrol, komplicerede samværsformer og amputerede familierelationer.

Kontekstens latente interessekonflikter eller spændinger er i begge tilfælde med Deutsches ord "neutraliseret", og dyrkelsen af formulerede fællesnævner tjener til at stabilisere frem for at stille spørgsmålstejn ved stedernes identitet, brugernes selvforståelse og institutionernes funktioner. Denne tilgang til stedet er disse to værker ikke alene om: Gennemgangen af de senest realiserede projekter viser, at de for størstedelens vedkommende baserer sig på "an ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness" (Bishop, 2004: 67). Udsmykningsordningen resulterer med andre ord i værker,

in which members of a community—as simultaneously viewer/spectator, audience, public, and referential subject—will see and recognize themselves in the work, not so much in the sense of being critically implicated but of being affirmatively pictured or validated. (Kwon 2002: 36)

De udførte projekter finder således deres parallel i den type stedsspecifikke værker, som Miwon Kwon betegner "community-based", idet de ikke blot integrerer sig i stedernes fysiske, arkitektoniske rammer, men også – eller i stedet – forsøger at integrere sig med det lokale sted på et socialt plan. Hun anfører, at det væsentlige for disse værkers succes er "the performative capacity of the artist to become one with the community" (Kwon 2002: 35. For-

---

<sup>163</sup> Ved indvielsen af udsmykningen d. 23. juni 2016 fremhævede kunstneren i sin tale, at hensigten med værket på ingen måde havde været at provokere. Der er således ikke på det intentionelle plan belæg for at aflæse værket som en kritisk eller ironisk kommentar til besøgssituationen i fængslet – en pointe som samarbejdet med de indsatte om ordlyd og visuelt udtryk også understøtter. Talen er refereret efter hukommelsen.

fatterens understregning), idet denne sammensmeltning er en forudsætning for, at kunstneren kan tale "med, for og som" en repræsentant for dette fællesskab.

Det er umiddelbart et paradoks, at netop udsmykningsprojekterne har lighedspunkter med stedsspecifikke værker, som er "community-based", da sidstnævnte værktype traditionelt knyttes til den relationelle æstetik og dialogiske, procesorienterede kunstproduktionsformer, der finder sted i et konkret samarbejde mellem lokale borgere/brugere og kunstneren. Kun i meget få tilfælde er udsmykningsprojekterne under Kunstcirkulæret nemlig "community-based" i dén forstand, at værkerne fysisk har materialiseret sig i et samarbejde mellem kunstnere og brugere.<sup>164</sup>

Men hvorfor matcher kunstcirkulæreprjekterne så denne karakteristik, hvornår og hvorfor bliver kunstnerens "performative" evne til at blive ét med "fællesskabet" relevant og hvilket "fællesskab" er der tale om? Svaret er naturligvis ikke entydigt, men i det følgende skal der argumenteres for, at en mulig forklaring kan findes i de administrative processer, som regulerer kunstcirkulæreprjekternes tilblivelse, og det begreb om "brugerdemokrati", der gennemsyrrer disse processer.

#### *Udsmykningernes "bruger-demokrati"*

Others, equally committed to public art [...], seek instead to resolve confrontations between artists and other users of space by creating procedures generally described as "democratic": "community involvement" in the selection of works of art or the "integration" of artworks with the spaces they occupy. Such procedures may be necessary, in some cases even fruitful, but to take for granted that they are democratic is to presume that the task of democracy is to settle, rather than sustain, conflict. (R. Deutsche, 1998 (1996): 270)

De statsligt finansierede udsmykninger i det offentlige rum under Kunstcirkulæret placerer sig ikke kun qua deres kunstneriske udsagn inden for en bestemt diskurs om demokrati. Også på et overordnet kulturpolitisk niveau og et administrativt-forvaltningsmæssigt plan baserer de udførte projekter sig på specifikke begreber om demokrati:

1. Som beskrevet i afhandlingens 1. del har selve ordningen, der sikrer kunst i statens bygninger, på det kulturpolitiske niveau rod i velfærdsstatens fremkomst og Julius Bomholts

---

<sup>164</sup> I perioden 2014-2016 drejer det sig om Elle-Mie Ejdrups projekt i Vestre Fængsel og Alfio Bonanos værk til Skovskolen i Nødebo.

vision om et ”kulturelt demokrati”, der var funderet på den humanistiske grundtanke om, at mødet med kunsten bidrager væsentligt til befolkningens dannelse til kritisk reflekterende individer og aktive samfundsborgere.

2. På et forvaltningsmæssigt niveau synes udvælgelsen af projekter under Kunstcirkulæret at følge de samme tildelingsprincipper, som det danske støttesystem og Statens Kunstfond i øvrigt, da det tilsyneladende tilstræbes at tilgodese alle kunstneriske praksisser og genrer i tildelingen af opgaver under Kunstcirkulæret, ligesom princippet om at sikre geografisk, alders- og kønsmæssig spredning synes forsøgt håndhævet.<sup>165</sup>

3. Endelig hylder ordningen også på det forvaltningsmæssige plan princippet om brugerdemokrati ved at inddrage repræsentanter for alle byggeriets interessentgrupper både i udvælgelsen af kunstner, praksis, medium, indhold, i placering af udsmykningerne og i godkendelse af skitse til værket. Dette forvaltningsmæssige princip om brugerinvolvering<sup>166</sup> i alle beslutningsprocesser knyttet til kunstprojekterne går tilbage til loven om Statens Kunstfond af 1969 og er en helt integreret del af processen omkring udsmykningerne i dag.

Da reglen blev indført i 1969 hed det:

Når det udvalg, som administrerer de fondsmidler, som skal anvendes efter § 2, 3), har besluttet at ville imødekomme en ansøgning om gennemførelse af en udsmykningsopgave, kan udvalget i det enkelte tilfælde efter derom fremsat ønske fra den ansøgende lokale myndighed eller institution suppleres med indtil to af denne udpegede repræsentanter samt bygningens arkitekt, der derefter deltager i forhandlingerne om og afgørelsen vedrørende opgavens udformning og løsning. (Lov om Statens Kunstfond 1969: § 4. stk. 5)

---

<sup>165</sup> For spredningskrav for Statens Kunstfond, se Lov om Statens Kunstfonds virksomhed, LOV nr 458 af 08/05/2013, § 3, stk. 3. Der findes ikke skriftlige kilder, som kan dokumentere denne ambition eller sætter dette som eksplicit krav i forhold til projekter under Kunstcirkulæret. Baseret på de udvælgelsesprocesser, som er fulgt i forbindelse med nærværende afhandling, og de foretagne interviews er der imidlertid en klar tendens til at kunstkonsulenterne hos Bygningsstyrelsen og Forsvaret tilstræber at leve op til disse spredningskrav.

<sup>166</sup> Med ”bruger-inddragelse” henvises i det følgende ikke blot til de konkrete brugere af den færdige bygning, men den samlede interessentgruppe af bygherrerepræsentanter, arkitekter og konkrete brugere og evt. andre, som indgår i det lokalt nedsatte kunstudvalg.

Og i Statens Kunstfonds udsmykningsudvalgs årsberetning samme år var holdningen til denne lovændring ikke til at tage fejl af. Idet man konstaterede, at de lokale myndigheder nu havde fået ”en legaliseret andel i ansvaret”, gjorde man samtidig opmærksom på, at

Den uskyldigt udseende passus i 1969-lovens § 4. stk. 5 om de stedlige myndigheders medbestemmelse [...] betyder intet mindre end et brud med det ansvarlighedsprincip, der blev slået udtrykkeligt fast i bemærkningerne til 1964-lovforslaget og fandt udtryk i lovens ordlyd...

[...] denne forflygtigelse af det oprindeligt klart hævdede princip [kan] fremkalde risiko for indtrængen af pseudo-kunstneriske elementer... Det må også ses i øjnene, at kvalificerede kunstnere kan miste lysten til at påtage sig arbejdet i udsmykningsudvalget under de nye konditioner. (Statens Kunstfond *Beretning V* 1. januar – 31. december 1969: 13-14).

De såkaldte ”pseudo-kunstneriske elementer” fik dog endnu større mulighed for at præge det kunstneriske udkomme af den statslige finansiering af kunst i statens bygninger med vedtagelsen af Kunstcirkulæret i 1983. Her forskubbedes magtbalancen mellem kunsthaglige og øvrige interesser yderligere, idet man i § 4., stk. 2. slog fast, at ”[d]en byggende styrelse træffer efter drøftelsen beslutning om, hvorvidt der skal ske en kunstnerisk udsmykning. Den videre procedure aftales i bekræftende fald med Kunstfonden, der herefter varetager rådgivning af bygherren.”

På trods af, at der i dag ikke stilles krav i selve Kunstcirkulæret om nedsættelse af et lokalt kunstudvalg i forbindelse med udsmykningsagerne, er forvaltningsprocedurerne hos såvel Bygningsstyrelsen som Forsvaret og Statens Kunstfond nu lagt an på, at beslutninger vedrørende kunstnerisk udsmykning typisk ved kunstbudgetter over 250.000 kr. foretages i en dialog mellem mindst én kunsthaglig repræsentant for Statens Kunstfond og et udvalg sammensat af byggeriets interessentgrupper.<sup>167</sup> Som beskrevet i afhandlingens 1. del forlø-

---

<sup>167</sup> Når Statens Kunstfond giver tilsagn om støtte til statslige bygherrer i forbindelse med 1,5% sagerne, stilles der i tilsagnsbrevet krav om, at der nedsættes et ad hoc udvalg; Bygningsstyrelsen angiver i ”Vejledning til cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri m.v.” (VEJ nr 9189 af 31/03/2015) blot, at bygherre kan nedsætte et ad hoc kunstudvalg, men i ”Bygherrevejledningen 2008” til offentlige bygherrer fremsættes det i afsnit 5.3. ”Grundlæggende krav til offentligt byggeri” (p. 85) som en basal nødvendighed, ”[a]t bygherrens og brugernes værdier prioriteres” (p. 85). I afsnit 2.6 ”Bruger- og Beboermedvirken” sammesteds (pp. 41-43) hedder det: ”Normalt vil brugerne have et stærkt ønske om at få indflydelse på planlægningen og udformningen af byggeprojekter.

ber beslutningsprocessen typisk over tre til fem møder:

Første møde foregår mellem repræsentanter for Statens Kunstfond eller kunstkonsulenten og det nedsatte kunstudvalg. Her introduceres den kunstfaglige rådgiver til byggeriets arkitektoniske ide, institutionens funktion og dens primære brugergruppe(r) og mulige placeringer af værk diskuteres.

Til det andet møde stiller den kunstfaglige rådgiver typisk forslag til placering af værk samt præsenterer mellem en og tre kunstnere eller kunstneriske praksisser, som kunne være relevante i konteksten. Herefter diskuteres perspektiverne i det forslåede og udvalget træffer enten beslutning om at gå videre med en af strategierne/kunstnerne eller udbeder sig flere forslag – eller uddybende informationer – før kunstnervalget træffes. I de to observerede cases samt de tre cases, der er foretaget interviews om i forbindelse med nærværende afhandling, var kun ét udvalg klar til at træffe en endelig beslutning efter to møder.<sup>168</sup> I ét tilfælde var brugerrepræsentanterne ikke overbeviste om den foreslåede profil, men udbad sig flere forslag; i ét tilfælde var brugerrepræsentanterne generelt så usikre på både muligheder og konsekvenser, at dialogen måtte fortsættes; i ét tilfælde blev der opnået enighed om medium på møde tre, mens selve kunstnervalget foregik på møde fire, idet kunstkonsulenten selv ønskede at præsentere flere kunstnere før den endelige beslutning blev truffet; og i ét tilfælde var det allerede ved første møde klart, at der ikke var intern enighed om kunstnerprofilen blandt brugerrepræsentanterne, hvorfor den kunstfaglige rådgiver foreslog en konkurrence mellem en kunstner foreslået af (dele af) kunstudvalget og en kunstner foreslået af den kunstfaglige rådgiver.

Den endelige kunstnerudvælgelse foretages således på møde to eller – baseret på de empiriske data – oftest på møde tre, hvorefter den kunstfaglige rådgiver kontakter kunstneren.

På det efterfølgende møde deltager kunstneren og får ved denne lejlighed en introduktion til arkitektur, institution og brugere, der som minimum modsvarer den præsentation, den

---

Ofte sidder de inde med betydelig viden om brugen af det kommende byggeri. Det kan derfor anbefales, at bygherren søger at inddrage de kommende brugere mest muligt i byggeprojektet.

Formålet med brugerdeltagelsen er dels at indhente råd og idéer, dels at give information om byggesagen. Desuden opnås større brugertilfredshed og bedre forståelse af samspillet mellem planlægning og brug”. Af de gennemførte interviews fremgår det, at Forsvarets brugerinddragelse defineres i en intern bestemmelse, hvori det fastslås, at projektleder på en given byggesag har ansvar for at nedsætte et kunstudvalg i forbindelse med udsmykningsopgaver med bl.a. brugerrepræsentation.

<sup>168</sup> Det er bemærkelsesværdigt, at netop dette udvalg havde erfaring med kunstudvælgelsesprocessen, idet udvalget overvejende bestod af medlemmer, som havde deltaget i et lignende forløb knyttet til samme byggesag tidligere. De var således både forberedt på processen og bekendt med såvel arkitekturen som hinandens forventninger og reaktioner.

kunstfaglige rådgiver modtog tidligere i processen. Ofte indleder kunstneren her en dialog med brugerne, som fortsættes gennem uformelle besøg frem mod skitsefremlæggelsen, der, såfremt skitsen godkendes, udgør det sidste egentlige møde i kunstudvalget.

På trods af at de æstetiske strategier, som udsmykningerne baserer sig på, yderst sjældent er brugerinvolverende, er selve beslutningsprocessen baseret på et repræsentativt demokrati, der sikrer brugerne potentielt stor indflydelse på de kommende værker. Når kunstnerne kommer ind i processen, er eventuelle interne uenigheder oftest løst og udvalgets umiddelbare opbakning til kunstnerne sikret. Alligevel stopper udvalgets indflydelse på kunsten ikke her. Først når skitsen er godkendt af udvalget, ophører brugernes eventuelle krav og forventninger til kunsten med at være et afgørende parameter for kunstprojektets gennemførelse.

Den nuværende forvaltning levner således ikke mulighed for en tilsidesættelse af brugernes interesser, men dog en bearbejdning af disse, og er grundlæggende baseret på en relativt komprimeret, fremadskridende konsensus-orienteret beslutningsproces. Når projekterne finder deres parallel i Kwons "community"-baserede, stedsspecifikke værker, kan det således dels tilskrives kunstrådgiverens evne til at forstå, sammenfatte og kvalificere udvalgets ønsker og behov for at opnå enighed om kunstnervalget i første del af processen, dels kunstnerens evne til at lade sig assimilere i det fællesskab, som udvalget repræsenterer, og vedkommendes evne til at tale "med, for og som" medlemmerne af dette fællesskab i sidste del af processen. Som det formuleres i den upublicerede "Vejledning i integreret kunst – universiteter" fra 2012: "Når der er fundet en kunstner, vil vedkommende typisk gerne besøge brugerne, tale med dem eller opholde sig hos brugerne i en periode. Det er i dette forløb, at det unikke kunstværk formes".<sup>169</sup>

#### *Effekten af "pseudo-kunstneriske elementers" indtrængen*

Statens Kunstfond frygtede tydeligvis en devaluering af udsmykningernes kunstneriske kvalitet og en stækkelse af såvel kunstrådgiveres som kunstneres autonomi grundet indførelsen af bruger-demokratiet i 1969. Også Ulla Grut, som i 1995 udgav bogen *Kunsten i samfundet*, gav udtryk for samme bekymring med bemærkningen:

---

<sup>169</sup> Hansen, Peter Birk; Lone Høyer Hansen; Peter Holst Henckel; Kjeld Vindum; Torben Schønherr; Camilla Hedegaard Møller; Sara Almstrup Wille-Jørgensen (red.): *Vejledning i integreret kunst – universiteter*, Bygningsstyrelsen 2012, p. 53, upubliceret.

Den autonome udsmykning er en anakronisme. Kunstneren må give afkald på sin totale selvbestemmelse. På den anden side er det karakteristisk, at en udsmykning, der er opstået som resultat af f.eks. beboermedbestemmelse, nemt mister sin værdi. Det vanskeligt forståelige, som måske netop er kernen i værket, glider ud til fordel for det lettere – ofte det dekorative. (Grut 1995: 31-32)

I dag er situationen dog en anden. Som allerede nævnt er bruger-inddragelsen ikke længere et lovkrav, men udtryk for en frivillig, inkluderende praksis i forbindelse med den kunstfaglige rådgivning.<sup>170</sup> At dømme efter de gennemførte interviews kompromitteres kunstnernes autonomi heller ikke primært af brugerinddragelsen, men af selve begrebet og idealet om bygningsintegration, der er ligeså grundfæstet hos kunstnerne som hos konsulenterne, arkitekterne og brugerne. I interviewene anerkender kunstnere, arkitekter, kunstkonsulenter og brugere med visse teoretiske forbehold, at udsmykningsdisciplinen er mere bunden end andre kunstdiscipliner. Som en af de interviewede kunstnere udtrykker det:

Når en kunstner virkelig laver noget meget radikalt, er det tit, fordi der ikke er alle mulige andre forhold, man skal forholde sig til, altså at man kan gøre fuldstændig, som man vil. Det svære er at lave et markant kunstværk indføjet i en kontekst, i en sammenhæng og måske i en funktionalitet og så samtidig kan det fremstå interessant, ikk?

Samtidig understreger alle involverede interessenter vigtigheden af, at udsmykningen har værdi for de kommende brugere af bygningen, samt at kunsten understøtter eller spiller bevidst op imod arkitekturen. De interviewede kunstnere bekræfter ligeledes betydningen af bygningens funktion for deres projekters indhold, men hverken hvad angår betydningen af brugernes tilfredshed, bygningsintegrationen eller bygningens funktion reflekteres der over, hvor eller hvordan disse værdier skabes eller italesættes – direkte eller indirekte. Og den latente magtrelation mellem udvalg og kunstner berøres kun som en teoretisk faktor og ikke et reelt eksisterende problem.<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> Den frivillige og udstrakte inddragelse af brugerne er bestemt ikke enestående, men vinder genklang i det fremherskede kulturpolitiske deltagelsescredo, som ifølge Anne Scott Sørensen bl.a. gennemsyrer de kulturpolitiske krav til museerne i øjeblikket (Scott Sørensen, 2015: 3), og fx også lader sig aflæse i Kulturstyrelsens anbefalinger i inspirationskataloget *Kunsten at skabe forankring* (2015), som omhandler brugerinvolverende kunstprojekter i det offentlige rum.

<sup>171</sup> Det gør den dog af andre forskere inden for feltet. Camilla Hedegaard Møller, ph.d.-stipendiat ved Arkitektskolen i København bemærker således, at "[k]unstudvalget kan have meget magt til at defi-



De "pseudo-kunstneriske elementers indtrængen" har altså ikke fået en negativ indflydelse på den kunstneriske autonomi, da en udsmykningsopgave grundet forventningen om (bygning)integration ikke betragtes som en "fri" kunstnerisk disciplin. Men hvordan forholder det sig så med kvaliteten af de realiserede værker – eller måske snarere med de kriterier, der lægges til grund for en vurdering af værkernes kvalitet? Følger man kulturteoretikeren Henrik Kaare Nielsens definition af forskellige kulturpolitiske kvalitetskriterier, kan indførelsen af bruger-demokratiet i loven om Statens Kunstfond fra 1969 siges at have indvarslet et paradigmeskift fra en "ekspert-kontekst", hvor målestokken for den kunstneriske kvalitet var "the level of artistic skills and professionalism" til en "offentligheds- og deltagelses-kontekst" i habermasisk forstand, hvor

the decisive criteria are whether the given cultural/artistic activity is experienced as appealing, inspiring and challenging by the contemporary public and to what degree it contributes to the development of cultural life and the cultural public debate. (H. Kaare Nielsen, 2003: 242)

I lyset af de "ekspert-funderede" analyser af de senest realiserede værker leveret tidligere i dette afsnit synes dette paradigmeskift imidlertid ikke at have kompromitteret værkernes kvalitet ud fra et kunstfagligt synspunkt, selvom skiftet tydeliggør, at en succesfuld udsmykning i dag principielt ikke er identisk med kunst af høj kunstnerisk kvalitet eller projekter funderet på kunstnerisk autonomi, men med en dialogisk, åben og inddragende proces frem mod værkets realisering. At de udførte udsmykninger behandlet i dette afsnit alligevel tåler vurdering inden for begge "kvalitetskontekster", kan dels skyldes et professionelt formidlings- og faciliteringsarbejde fra kunstrådgivernes side i løbet af udvælgelsesprocessen, dels at de brugerrepræsentanter, som deltager i udvælgelsen, ofte angiver at have interesse for kunst i forvejen.<sup>172</sup>

Analyserne viser dog også tydeligt, at paradigmeskiftet har ført til en enstreget tilgang til "det offentlige rum" og "offentligheden", og til hævdelser af en bestemt, konsensus-

---

nere kunstnerens opgave! Kunstkonsulenterne er på en krævende opgave..." i kronikken "Vejledningen kan spænde ben for kunstnerens proces" in *Billedkunstneren* nr. 1 2015, p. 13.

<sup>172</sup> I det projekt under Bygningsstyrelsen, der er beskrevet i afhandlingens 1. afsnit, rekrutteredes de brugerrepræsentanter, der ikke var selvskrevne til udvalget grundet deres arbejdsfunktion, ud fra deres interesse i kunst, og samme billede tegner sig i projekterne under Forsvaret og Statens Kunstfond. Hos Forsvaret har man også observeret en tendens til, at projektledere på kunstprojekter ofte påtager sig funktionen flere gange, hvilket man tolker som en særlig interesse for feltet (jfr. interview med repræsentant for Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse).

orienteret konception af begrebet om demokrati på bekostning af andre – hvilket ikke blot kommer til udtryk på det forvaltningsmæssige plan, men også i de resulterende værker. Værkernes affirmative indhold er tydelige udtryk for en idealistisk konsensus, der dyrker etablerede fællesnævnerne frem for at skabe forstyrrelser i selvforståelsen på det givne sted. Udsmykningerne placerer sig således i eksplicit, men ikke nødvendigvis bevidst opposition til Situations' nye regler for kunst i det offentlige rum og den fremherskende Deutsche/Mouffe-inspirerede kunstteoretiske diskurs. De kan således ikke karakteriseres som "kritiske" projekter med en agonistisk, radikal demokratisk tilgang til det offentlige rum eller offentligheden. I stedet ligger deres demokratiske dimension i brugerinvolveringen i beslutningsfasen – og i den habermasiske "offentlige sfære" som opstår under udvælgelsen af kunstner, praksis og værk i den konsensusøgende dialog mellem byggeriets interessentgrupper. Mens dette naturligvis ikke nødvendigvis gør udsmykningerne til "dårligere" værker, kan det bidrage til en præcisering af deres position i landskabet af kunst i det offentlige rum p.t. og klargøre behovet for at reflektere over, hvilke demokratiske fordringer, den statsligt støttede kunst skal leve op til og hvad konsekvenserne af den nuværende form for – og grad af – brugerinvolvering er for den kunst, som skabes til de offentlige miljøer.

### *En "kritisk" udsmykning*

a particular model of public art—or a particular model of site-specificity, ...—[...] one that critically questions rather than promotes the fantasies of public space as a unified totality without conflicts or difference. (Kwon, 2002: 21)

Indtil videre har dette afsnit beskæftiget sig med de generelle karakteristika for værker udført i forbindelse med statsligt byggeri i Danmark i øjeblikket og herunder fraværet af "kritiske" værker. Men ingen regel uden undtagelse. Skal der tegnes et retvisende billede af den aktuelle værkproduktion, skal de få eksempler på "kritiske" udsmykninger, som er skabt i den her behandlede periode, naturligvis også gives plads. For som det fremgår af ovenstående, kan der nok være forvaltningsmæssige årsager til de overvejende konsensus-prægede værker, som udføres under Kunstcirkulæret i dag. Men et gennemgående argument i denne del af afhandlingen er dog også – i forlængelse af Claire Bishops hævde af det autonome værks kritiske potentiale (jfr. s. X) – at der ikke bør være mediemæssige årsager, da "kriti-

ske” eller antagonistiske kunstneriske udsagn ikke er uløseligt forbundet med den relationelle æstetik, som den ofte kædes sammen med, men principielt kan formuleres inden for alle medier og kunstneriske discipliner, herunder også inden for de statslige udsmykningers rammer. Suada Demirovics udsmykning af Landsarkivet i Odense beskrevet tidligere i dette afsnit er ét eksempel på et værk, der med et enkelt greb fremskriver en stedsspecifik ”andethed” indfældet i den oprindelige struktur. Andre værker, der i større skala bekræfter muligheden for dette, er Henrik Plenge Jakobsens udsmykning *Africa Control* (appendix: ill. 16) til Banedanmarks Trafiktårn Øst i København, der blev indviet i 2015 og derfor også ligger inden for den her behandlede periode, samt to udsmykninger til Campus Roskilde: *Parked Camel* af Lars Bent Petersen (2013) (appendix: ill. 17) og *Telling and Retelling* af Gitte Villesen (2015) (appendix: ill. 18). Selvom kun Villesens værk til Campus Roskilde er realiseret inden for den her relevante periode rummer det følgende ikke kun analyser af Plenge Jakobsens og Villesens værker, men inddrager i udstrakt grad også Lars Bent Petersens parkerede kamel.<sup>173</sup> I forbindelse med alle disse projekter har Statens Kunstfond selv fungeret som kunstrådgiver, og i forbindelse med værkerne til Campus Roskilde har kunstfonden også ydet supplerende økonomisk støtte til deres realisering. Selvom fokus i det følgende er på værkernes ”kritiske” udsigelse, skal det derfor bemærkes, at netop disse udsmykninger rejser spørgsmålet om, hvorvidt fondens egen rådgivning anskuet over en længere periode vil vise sig at have ført til relativt flere ”kritiske” værker end hos Bygningsstyrelsen og Forsvaret. De rejser endvidere spørgsmålet om, hvorvidt dette eventuelt kan henføres til øget bestemmelsesret grundet medfinansieringen, en særlig formidlingsstrategi – hvilket den manglende formalisering på fondens område umiddelbart taler imod, eller det forhold, at kunstfondens Legatudvalg for Billedkunst kan vælge at deltage med flere personer i kunstudvalgmøderne og dermed muligvis præge dialogen mere? På baggrund af afhandlingens empiriske data og dens tidsmæssige afgrænsning er der ikke belæg for at besvare spørgsmålet, men blot at pege på en mulig tendens og nogle potentielle forklaringer.

---

<sup>173</sup> Ifølge oplysninger på hjemmesiden [www.vores.kunst.dk](http://www.vores.kunst.dk) er Villesens værk produceret i 2013. Imidlertid oplyser Inger Krog, sekretær for Statens Kunstfonds Legatudvalg for Billedkunst, i mail af d. 31-10-2016, at videoen som værkets sidste komponent først blev færdiggjort i 2015, hvorfor værket her dateres til 2015.

Henrik Plenge Jakobsen: *Africa Control*, 2015

På kanten til banearialet på Kalvebod Brygge i København ligger Banedanmarks Trafiktårn Øst. Det cirkulære kontoltårn, som bl.a. indeholder kontrolcentre for S-banen og fjernbanen under Banedanmark samt for Vejdirektoratet, er tegnet af Tranberg Arkitekter. Husets enkle, geometriske facade er udført i håndstrøgne, mørke tegl og har partier med et karakteristisk fletmønster, der skaber en perforeret flade, som også ligger foran en del af vinduerne og fungerer som fast solafskærmning af bygningens interiør. Andre vinduespartier danner deciderede huller i murværket og er i en stringent rytme placeret tilbagetrukket fra facaden for at give plads til altaner. Bygningen er beliggende på en platform hævet over baneterrænet og på muren mellem indgangs- og udgangsdørene møder man første komponent i Plenge Jakobsens tredelte udsmykning: en primitivistisk bronzemaske, *Africa Control Mask*, der er ophængt i øjenhøjde med den besøgende og med sin tyngde, farveholdning, repetitionen af geometriske former og den ru, ujævne overflade på én og samme tid formmæssigt integrerer sig i teglfacadens arkitektoniske udtryk og indholdsmæssigt vækker undren. Hvad gør dette fremmedlegeme, der ifølge kunstneren er en ”appropriation af en ceremoniel maske fra Grebofolket fra Elfenbenskysten”<sup>174</sup> med sin reference til en anden kultur og andre himmelstrøg netop her?

Inden for bindes det ti-etagers hus sammen af et centralt atrium- og fordelingsrum, som ansatte og besøgende træder umiddelbart ind i. Bag receptionen spænder en skulpturel spindeltrappe sig ud mellem stueplanet og loftet, der befinder sig 40 meter – og mange etagedæk – oppe. Rummet domineres i øvrigt visuelt af Plenge Jakobsens kunstneriske bearbejdning af gulvfladen, *Red Earth Knight Pattern*, der udgøres af triangulære, blødstrøgne Petersen tegl i brændte røde og gule nuancer. Teglene er lagt i et markant geometrisk mønster og henleder tankerne på mellemøstlig eller afrikansk ornamentik – og efter kunstnerens eget udsagn også europæiske mosaikker fra middelalderen.<sup>175</sup> I sin materialitet forekommer værket, ligesom masken uden for, fuldstændig integreret i en dansk håndværks-tradition og bygningens arkitektur, mens det formmæssigt rummer en eksotisk dimension og reference. Midt i selve atriummet er gulvet hævet i en cirkelformation, der i grundplan synes at harmonere med trappens omkreds. Henover denne cirkel hænger i en spinkel stål-

---

<sup>174</sup> Citeret fra en upubliceret formidlingstekst om værket skrevet af Henrik Plenge Jakobsen og modtaget fra kunstneren d. 9-11-2016.

<sup>175</sup> Plenge Jakobsen, *ibid.*

wire et fungerende Foucaults pendul, *Coco Pendulum*, udformet i bronze som en forstørret kokosnød – og dermed som endnu et eksotisk element. Ligesom gulvbearbejdningen understreger rummets horisontale udstrækning, fungerer pendulet som en markør af atriummets markante vertikale akse og skaber et (dynamisk) fikspunkt i rummet. Som en reminder om jordens rotation og et symbol på konstant, repetitiv bevægelse knytter pendulet også trafik-tårnets funktion til en mere generel tematisering af monitoreringen af bevægelse over tid. Og netop i et af tårnets kontrolrum, hvor overvågningen af den lokale banetrafik finder sted, findes det sidste af Plenge Jakobsens udsmykningselementer: en hvid udgave af masken på bygningens facade. Igen skaber maskens farve og materialitet en umiddelbar visuel sammensmeltning med muren, mens selve dens eksotiske udtryk står i skærende kontrast til den kulturelle kontekst, den befinder sig i, og derfor indholdsmæssigt synes at genere flere spørgsmål om dens forhold til omgivelserne end svar.

Såvel arkitektonisk og materialemæssigt som motivisk er alle komponenter i Plenge Jakobsens udsmykning dobbelttydige. De er alle på forskellig vis på én gang fuldt integrerede i stedets form, funktion, farveholdning og taktilitet og fremmede for den kontekst, de befinder sig i. De fremskriver dermed, ligesom Demirovics *Viftepalme 1895*, en stedsspecifik ”andethed” og fremstiller stedets identitet som en komposit størrelse konstitueret i et spændingsfelt mellem tilsyneladende modsætninger. I Trafiktårn Øst er man på én gang på ude- og hjemmebane og bevæger sig på Plenge Jakobsens gulv konkret på en bund af kulturelle forskelligheder, vævet ind i og uadskillelige fra hinanden.

Da Plenge Jakobsen fremsatte sit forslag til udsmykningen i 2013, gjorde han selv opmærksom på, at forslaget både kunne ”anskues som en form for integreret kunst, men også kan betragtes som tre smykker/vedhæng, der tjener til at understrege bygningens krop og funktion.”<sup>176</sup> Selvom projektet med sin i Mouffe’sk forstand ”kritiske” udsigelse skiller sig ud fra majoriteten af udførte udsmykninger i perioden 2014-2016, er den med sine grundbestanddele – bearbejdningen af gulvfladen, mobilen og de to skulpturelle masker – ganske konventionel. Den udspiller sig inden for et repertoire, som er en veletableret del af udsmykningsdisciplinen, og kan dermed tjene som eksempel på, hvordan de statslige ud-

---

<sup>176</sup> Citeret fra ”Africa Control. Udsmykningsforslag af Henrik Plenge Jakobsen til BaneDanmarks TCC Kontrolcenter-Øst”, København d. 5-5-2013. Statens Kunstfonds sagsarkiv.

smykninger kan bringes nærmere den aktuelle kunstteoretiske diskurs om kunst i det offentlige rum uden nødvendigvis at ændre æstetisk format.

Gitte Villesen: *Telling and Retelling*, 2015

Anderledes kompositionelt eksperimenterende inden for udsmykningsdisciplinen er projektet *Telling and Retelling*, som er udført af en anden repræsentant for 90er-generationen i dansk kunst Gitte Villesen. Hun har til Campus Roskilde skabt et værk bestående af flere komponenter: et gardin til den langstrakte glasfacade i skolens kantine, en montre med diverse effekter (tekstiler, fotografier, objekter, tekster) placeret i skolens bibliotek, tre videoer<sup>177</sup> til institutionens hjemmeside samt en filmplakat ophængt ved indgangen til Bygning B på University College Sjælland. Værket manifesterer sig således inden for forskellige visuelle repræsentationsformer og typer af im/materialitet og udgør ifølge kunstneren ”en samling af forskellige tilgange, der undersøger måder at oversætte, formidle og genfortælle på”<sup>178</sup>. Fra de 37 farvestærke gardiner i monumental skala sammensat af vertikale stofbaner af varierende længde og bredde, der tilsammen skaber et foranderligt abstrakt, geometrisk udtryk, opfordrer til intuitiv brug og tjener en specifik funktion i rummet, over vitrinen med objekter af etnografisk karakter, der inviterer til fordybelse og rummer en reference til kulturhistorisk, museal udstillingspraksis, til videoerne på institutionens hjemmeside, som tilgængeliggør værket uden for institutionens fysiske rammer, og som qua sin brug af en digital platform og et massemedium udgør en kontrast til de ”auratiske” elementer i værket. Mens gardinerne er tilpasset rummets dimensioner, og derfor i fysisk forstand kan siges at være stedsspecifikke, forholder montren med forskellige genstande sig til biblioteket på et typologisk plan som ”en samling af viden og historier”.<sup>179</sup> Videoerne fungerer som mediatorer mellem de enkelte værkelementer i udsmykningen, og ekspliciterer deres relation til en gennemgående fortælling om den gambiske musiker Amadou Sarr og hans familie, hvis biografiske og geografiske kontekst har været et genkommende emne i Ville-

---

<sup>177</sup> Kunstneren omtaler selv videoen i singularis i sin tekst på [www.vores.kunst.dk](http://www.vores.kunst.dk) (<http://vores.kunst.dk/da/objects/details/12380/telling-and-retelling?ctx=24fff0d7-468f-439f-be6f-91f6bf539206&idx=0>, lokaliseret d. 4-1-2017), men den projekthjemmeside, hvorpå materialet er tilgængeligt, rummer tre tilsyneladende ligestillede film fra Gambia. Derfor betragtes de alle tre her som ”videoen”.

<sup>178</sup> Jfr. *Telling and Retelling*: ”How we met”, <http://www.telling-and-retelling.com/>. Lokaliseret d. 3-1-2017.

<sup>179</sup> Ibid.

sens produktion siden 2008. I filmen *This is what I used to do* (23 min.) følger kunstner og beskuer således i fodsporene på Sarr og bevidner hans gensyn med sin fødeby og hans produktion af en fløjte ud af træ og ler, mens *Retelling Mariama's Curtains* (8:34 min.) knytter gardin-designet på Campus Roskilde til en "prototype" skabt af Amadous svigermor Mariama i forbindelse med mørkelægningen af et gallerirum, hvor tidligere værker fra Gambia skulle vises. Sidstnævnte film fører således ikke kun gardinet tilbage til sin oprindelige kontekst, men giver også mulighed for at observere de transformationer, designet har undergået undervejs. Endelig handler *Two Readings by Bubba Jallow* (29:30 min.) på det konkrete plan om lokale jagttritualer og overtro. Her fortæller Amadou Sarrs onkel Bubba Jallow om de religiøse praksisser, som knytter sig til jagten, og demonstrerer for kunstneren og beskueren, hvori de konkret består. Betydningsforskydninger er dog også en eksplicit del af filmens tema på et teoretisk niveau, idet den med et interval på fire måneder viser onklen fortælle og demonstrere den samme handling – ledsaget af forskellige oversættere ved de to lejligheder. Denne kompositionelle strategi understreger både de forskelle, der er i Bubba Jallows egen fremstilling af begivenheder og årsager verbalt og performativt over tid, og de forskelle, som valget af forskellige oversættere medfører. På indholdsplanet komplicerer filmen derved på mange niveauer begrebet om den "sande" (eller selv-identiske) fortælling og den "korrekte" genfortælling. Og denne tematik understøttes af Villesens karakteristiske dokumentariske fortælleform, der tilsyneladende uden videre iscenesættelse overlader scenen til de portrætterede personer og deres selvfremstilling, men samtidig gennem kommentarer fra kunstneren tydeliggør kunstnerens blik og tilstedeværelse – og dermed relationens og situationens betydning for det konkrete udsagn.

Med placeringen af værker rundt om på campus og videoernes påpegning af alle værkelementernes forankring i en specifik anden kontekst end institutionens egen fysiske og sociale, omdanner udsmykningen Campus Roskilde til et "non-site" i relationen til det geografiske og sociale "site" i Gambia, hvorfra elementerne oprindeligt stammer. Men værket stiller samtidig spørgsmålstejn ved, hvad et "sted" overhovedet er, og hvordan man kan tilegne sig viden om det, beskrive og formidle det. Er det gennem det intellektuelle studium af indsamlede originale etnografica og videnskabeligt feltarbejde, den umiddelbart sanselige kontakt med gardinerne eller den personlige selvfremstilling videregivet i levende ord og billeder? Med værkets mediemæssige spredning og de afdækkede aspekter af stedet påpeger Villesen både det fundamentalt ufuldstændige i hver enkelt tilgang til dette multifacettere-

de "site", og problematiserer de forskellige autentificerende koder, der konventionelt knytter sig til de valgte repræsentationsformer.

Hvis udsmykningen derfor på den ene side omdanner Campus Roskilde til et defineret "non-site" og dyrker elementernes fremmedhed i konteksten, forbinder den sig samtidig på et meta-niveau specifikt til institutionens funktion som et sted for læring og vidensopbygning ved at synliggøre, at al viden er relativ og konstrueret og afhængig af såvel metodisk tilgang som formidlingsform. Ligesom Plenge Jakobsens udsmykning af Trafiktårn Øst kan Villesens udsmykning indplaceres i kategorien af værker, der tager afsæt i institutionens funktion. Men som i Trafiktårn Øst er relationen til institutionens funktion ikke entydig og klart aflæselig, men kompleks og udfordrende. Begge værker afdækker lag af relaterede, men tilsyneladende indbyrdes inkompatible aspekter af institutionernes arkitektur, materialer, faglige funktion eller videnskabelige praksis.

### *Delkonklusion*

I Kulturstyrelsens inspirationskatalog *Kunsten at skabe forankring* fra 2015, som omhandler brugerinvolverende kunstprojekter i det offentlige rum, hedder det om forcerne ved brugerinddragende kunstprocesser bl.a.: "[L]okalsamfundet kan få styrket sin identitet, aktiveret borgernes egne handle- og refleksionsmuligheder eller fundet nye måder at deltage i opbygningen af byens rum og nytænkende måder at bruge dem på."<sup>180</sup> Lignende positive effekter af brugerinddragelse fremhæves af tidligere kulturminister Uffe Elbæk i forordet til Kulturministeriets *Reach Out Inspirationskatalog – Naviger i brugerinddragelse og brugerdrevet innovation* fra 2012, hvori ministeren slår fast, at "når kulturlivet eksperimenterer sammen med brugerne, sker der noget helt nyt og spændende. For det er brugerne, der i sidste ende er med til at give kunsten og kulturen mening." Kataloget er således en opfordring til kulturinstitutionerne om at understøtte tendensen til "at kulturen sætter brugernes medejerskab og engagement i fokus", da "vi som borgere [er] blevet vant til at have indflydelse på alt det, der omgiver os, og alt det vi forbruger af både materiel og immateriel karakter. Dette gælder også vores brug af kultur."<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> Jeg referer til dette udsagn på trods af, at det er specifikt møntet på brugerinvolverende processer i forhold til selve værkproduktionen og ikke værkudvælgelsen.

<sup>181</sup> Uffe Elbæk: "Forord", in *Reach Out Inspirationskatalog – Naviger i brugerinddragelse og brugerdrevet innovation*, Center for Kultur- og Oplevelsesøkonomi/Kulturministeriet 2012, p. 4.



I en periode, hvor den samfundsøkonomiske investering i kulturelle goder således i stadig stigende grad legitimeres gennem løfter om styrkelse af fællesskabet og identiteten og sikring af medejerskab gennem brugerinddragelse, er det måske frygten for Llambias' "tilfældige", autonome skulptur foran rådhuset, som ingen "føler sig ansvarlige for", der har ført til den konsensusbaserede og identitetsbekræftende kunst, som hovedsageligt skabes til vores statslige byggeri i øjeblikket. I dag har den "tilfældige" skulptur, som Pablo Llambias beskriver, i dén grad veget pladsen for værker, som er forankret i stedets selvforståelse i både social og fysisk-rumlig forstand. Den har veget pladsen for en grundlæggende ide om, at medejerskab til kunsten primært opnås gennem konkret medbestemmelse og den formidlings- og faciliteringsopgave, kunstrådgiveren løser under udvælgelsesprocessen i dialogen med kunstudvalget, mens et medejerskab baseret på en efterfølgende formidling til de reelle slutbrugergrupper og den bredere offentlighed ikke prioriteres aktuelt.<sup>182</sup> Den "tilfældige" skulptur har veget pladsen for en bevidst tilsidesættelse af den kunstneriske autonomi inden for en forvaltningsmodel, hvor en udvalgt kunstner ikke blot godkendes til en given udsmykningsopgave på baggrund af sin hidtidige produktion og et generelt match med den formulerede opgavebeskrivelse, men også skal have sit specifikke skitseforslag godkendt af samtlige involverede interessenter. At de involverede parter i processen – at dømme efter de gennemførte interviews – ikke selv er sig betydningen af dette forhold bevidst eller ikke føler trang til at italesætte problematikken, gør dog ikke magtrelationen mellem kunstner og udvalg og denne relations latente betydning for den foreslåede udsmyknings form og indhold mindre.<sup>183</sup>

I en periode, hvor den statslige administration præges af fusioner, udflytninger og omstruktureringer, der bl.a. fører til konstante "omfunktioneringer" af statens bygninger,<sup>184</sup> er det

---

<sup>182</sup> Det skal understreges, at den nuværende økonomiske forvaltningsmodel for 1,5%-midlerne også spænder ben for en sådan prioritering, idet alle midler afsat til kunst (og evt. formidling) skal anvendes inden afslutningen af byggeregnskabet, og derfor ikke kan hensættes til formidling i årene efter udsmykningens færdiggørelse.

<sup>183</sup> Ph.d.-stipendiat ved Arkitektskolen i København Camilla Hedegaard Møller bekræfter denne påstand i kronikken "Vejledningen kan spænde ben for kunstnerens proces" i *Billedkunstneren* nr. 1 marts 2015, p. 13.

<sup>184</sup> Her refereres dels til de udflytninger af ca. 3900 statslige arbejdspladser fra hovedstadsområdet til andre dele af landet, som den daværende Venstre-regering annoncerede d. 1-10-2015 og som den siddende V, K og LA-regering har varslet at udbygge i 2018, dels de fusioner mellem styrelser eller omlægninger af ministerier, som løbende finder sted inden for den statslige bygningsmasse. Se fx Cecilie Gormsen: "Overblik: Her er arbejdspladserne, der skal flyttes ud" og *Regeringsgrundlag: Mari-*

imidlertid et paradoks, at udsmykningerne primært skabes med bygningernes specifikke funktioner, institutioner og brugere for øje og i meget få tilfælde ud fra en bredere overvejelse over, hvad der generelt konstituerer et offentligt rum, og på hvilken måde man kan adressere en heterogen offentlighed.<sup>185</sup> Eksemplerne på statslige udsmykninger med et ”kri-tisk” indhold er få inden for den behandlede periode, og kunstneriske formater af aktivistisk, performativ, processuel, midlertidig eller deltagelsesorienteret observans er med undtagelse af Elle-Mie Ejdrups udsmykning i Vestre Fængsel og Alfio Bonnanos projekt til Skovskolen i Nødebo fraværende.<sup>186</sup> Det egentligt ”tilfældige” værk uden tilknytning til steds funktion, arkitektur eller brugere findes kun i kategorien af projekter under 250.000 kr., hvor bygherrerne principielt har kunnet anvende kunstcirkulæremidlerne uden kunstfaglig rådgivning og formaliseret udvælgelsesproces. Kigger man lidt udover den her behandlede periode, står Lars Bent Petersens *Parked Camel* (2013), en naturtro kamel støbt i bronze i størrelsesforholdet 1:1 og placeret ved parkeringspladsen på Roskilde Campus, ellers som et eksempel på et stedsfremmed værk, der netop er blevet en identitetsmarkør for institutionen og har stimuleret til medejerskab qua sin markante fremmedhed i den konkrete situation. Modsat Villesens værk iscenesætter kamelen hverken campus som et ”non-site” eller fungerer som et meta-narrativ med paralleller i institutionens virkefelt. Som den står dér mellem bilerne, bundet til en pæl på et lille græsareal, er kamelen såvel geografisk som materiale- og stilmæssigt ude af sync med sine omgivelser. Dens herkomst er uvis og tilstedeværelsen tilsyneladende både midlertidig og uformidlet. Den fremstår i konteksten

---

enborgaftalen 2016. *For et friere, rigere og mere trygt Danmark*, ”Kap. 8: Vækst og udvikling i hele Danmark”, p. 29.

<sup>185</sup> Dette er også i modstrid med de generelle anbefalinger til offentlige bygherrer, idet der i ”Bygherrevejledning 2008” står: ”Samfundet ændres, og kravene til bygningens funktioner kan skifte karakter i takt hermed. Dette taler for at lægge vægt på langsigtet generel anvendelighed af byggeriet.” (Bygherrevejledning 2008 – Forskrifter og generelle retningslinjer for offentlig byggevirk-somhed (VEJ nr 73 af 02/12/2008), pkt. 0.5.4 ”Byggeriets fysiske fremtoning, anvendelighed og kvalitet”).

<sup>186</sup> Fraværet af de formater, som har temporær karakter, kan ikke kun tilskrives den her beskrevne beslutningsproces, men skal i lige så høj grad ses i lyset af, at bygherrerne selv skal afdrage på byggesummen – og herunder også kunstudgiften – i mange år fremadrettet og derfor kan have en forventning om, at kunstens levetid som minimum modsvarer afdragsperioden. Undtaget fra denne regel er dog universitetsbyggerierne og Forsvarets byggeprojekter, som finansieres via en bevilling på Finansloven. Som forklaret i afsnit 1 giver denne konstruktion universiteterne og Forsvaret mulighed for at ”pulje” deres midler og anlægge et overordnet blik på, hvor kunsten gør bedst fyldest i deres samlede bygningsmasse. At konstruktionen også kunne give anledning til en større risikovil-lighed i forhold til afsøgningen af aktivistiske, proces- eller deltagelsesorienterede, performative og midlertidige formater giver nærværende afhandling ikke anledning til at konkludere.

på et politisk-økonomisk niveau som en eksotisk og anakronistisk reference til det præ-industrielle samfund, på et kunsthistorisk plan som en henvisning til dyrkelsen af kamelen som motiv inden for den vestlige kunst, og i en geografisk og kulturhistorisk optik som en reference til de steder i verden, hvor man stadig lader sig transportere på kamelryg. Og på grund af sidstnævnte er værket naturligvis heller ikke "tilfældigt". Det lukker sig ikke, som de rådhuskulpturer Llambias dokumenterer, om sig selv som et autonomt, steds-uafhængigt objekt udført i et modernistisk og ofte abstrakt formsprog. Det er tematisk knyttet til "parkeringspladsen" som typologisk rum og hører med sin fremstilling af fremmedhed og transit til i den ovennævnte kategori af værker, der tematiserer tid, rum, historie og eksistensvilkår generelt. Værket fungerer blot *ikke* – som de øvrige værker inden for kategorien – gennem fysisk, indholdsmæssig eller social integration, men intervention. Og paradoksalt nok er det måske netop derfor, at de studerende på stedet har taget særligt medejerskab til kamelen, der nu bruges som logo for stedets fredagsbar. Paradokset bliver ikke mindre af, at kunstanmelderen Matthias Hvass Borello i en reportage fra indvielsen af værket i oktober 2013 fremsatte en slet skjult kritik af den manglende inddragelse af studenterrepræsentanter i udvælgelsen af værker til Campus Roskilde, idet han påpegede, at "det tydeligvis er ledelsen på stedet, der har kørt initiativet og samarbejdet med Statens Kunstfond, ikke de studerende, der i øvrigt heller ikke er mødt op til dagens indvielse."<sup>187</sup> Inden for rammerne af nærværende afhandling og de senest realiserede statslige udsmykninger er kamelen enestående i ordets bogstavelige betydning. Den er eksponent for en værktipe – det autonome værk – hvis specifikke integration med stedet ikke er defineret på forhånd. Den viser, at integration er noget, der kan vokse frem gennem slutbrugernes appropriation af værket. Den er udtryk for en interventionsstrategi, som muligvis netop i dette tilfælde fungerer på grund af kamelens bogstaveligt talt åbne og direkte ansigtsudtryk og den naturalistiske fremstillingsform, som trods kamelens geografiske displacement alligevel gør den umiddelbart tilgængelig. De studerendes aktuelle tilegnelse af den intervenierende kamel med de multiple referencer synliggør, at et steds identitet er heterogen og processuelt tilblivende. Og den minder om, at det fremherskende credo om at medejerskab til kunsten skal opnås gennem medbestemmelse og affirmativ identifikation, kan udfordres på kvalificeret vis.

---

<sup>187</sup> Matthias Hvass Borello: "Fra integration til intervention", [www.kunsten.nu.dk](http://www.kunsten.nu.dk), d. 28-10-2013.

I forhold til de øvrige værker behandlet i dette afsnit kan Plenge Jakobsens, Villesens og Lars Bent Petersens værker betegnes som ”kritiske”, fordi de alle på forskellig vis har en antagonistisk tilgang til stedets identitet og til det offentlige rum. De introducerer en ”andethed” på stedet, der destabiliserer frem for at bekræfte en entydig, modsætningsfri fremstilling af det – ”the presence of the ‘Other’ prevents me from being totally myself. The relation arises not from full totalities, but from the impossibility of their constitution”, som Laclau og Mouffe udtrykker det (Laclau og Mouffe, 1985: 125).

Det er ikke tilfældigt, at netop de ”kritiske” værker er skabt af eksponenter for ”den politisk orienterede del af 90er-kunsten”, som ”ofte opererer i det sociale og offentlige rum” (Gade og Jalving 2006: 142). For udsmykningerne ligger ikke blot i forlængelse af de enkelte kunstneres øvrige oeuvre, men viderefører også en ”fremmedheds”-tematik, som ifølge Jalving og Gade var et kendetegn for den socio-politiske gren af 90er-kunstnerne (Gade og Jalving, 2006: 138-139). Det er i stedet påfaldende, at kunstnere med denne socio-politiske orientering og en praksis, som i høj grad har udfoldet sig i offentlige rum uden for kunstinstitutionens vægge, er markant underrepræsenterede i udsmykningsprojekterne i den her behandlede periode på trods af, at netop kunstnere født i 1960’erne ellers står for majoriteten af de projekter, som er realiseret mellem 2014 og 2016.

Men hvordan placerer de ”kritiske” udsmykninger sig så i landskabet af politisk motiveret offentlig kunst på internationalt niveau? Umiddelbart matcher de nævnte kunstnere det værdigrundlag, der ligger under organisationer som Situations og Creative Time, og deres politisk motiverede tilgang til kunst i det offentlige rum, som er båret af en tiltro til, at social forandring og større social retfærdighed kan opnås med kunsten som agent (Doherty, 2015: 7). Og med deres stedsforståelse indskrives deres udsmykninger sig også i den socio-politiske agenda, som under overskriften ”Welcome Outsiders” kommer til udtryk i punkt 9 af Situations’ 12 nye regler for den offentlige kunst: ”Outsiders challenge our assumptions about what we believe to be true of a place. Embrace the opportunity to see through an outsider’s eyes”. Holder man udsmykningerne op mod Situations’ regler i øvrigt, må man imidlertid konstatere, at værkerne ikke på mange parametre vinder genklang i Situations’ fordringer til den nye offentlige kunst eller entydigt positionerer sig som progressive, men til dels fortsat holder sig inden for en relativ konventionel ramme: Selvom de på det indholdsmæssige plan grundlæggende forsøger at rykke ved selvforståelsen på stedet, giver Plenge Jakobsens og Lars Bent Petersens værker fx hverken køb på udsmykningens dekora-

tive dimension<sup>188</sup> og monumentale skala eller udfordrer forventningen om værkets permanent og den traditionelle offentlige kunsts materielle fremtrædelsesformer. Man kan dog hævde, at Lars Bent Petersen netop gennem sin insisteren på den klassiske bronzeskulpturs format, formår at vende dens traditionelle udsigelse mod sig selv og gøre det tilsyneladende regressive progressivt. For den parkerede kamel er på én gang en klassisk offentlig skulptur og en ironisering over samme: kunstneren har selv forvist den til parkeringspladsen, gjort den repræsentativ for den "anden" og givet den et bevidst anakronistisk udtryk, der udover de betydninger, som allerede er påpeget ovenfor, også kan fortolkes som en kommentar til selve den naturalistiske bronzeskulpturs anakronistiske status i det offentlige rum. Villesens værk, derimod, udgør med sin mediemæssige diversitet og inddragelsen af en digital platform, som breder dele af værket ud til en bredere offentlighed end de tilstedeværende på skolen, den umiddelbart mest fornyende tilgang til udsmykningsdisciplinen og er i øvrigt udtryk for kunstnerens store risikovillighed i forhold til at styre receptionen af værket som helhed. Med fordelingen af værker i bygningen og cyberspace, manglen på et gennemgående formmæssigt karaktertræk på tværs af medierne og store udsving i materialitet, stoflighed, skala, tidslig udstrækning og tilegnelsesmodi, er spørgsmålet, hvorvidt eller hvor mange, der oplever alle værkdele og dermed har mulighed for at skabe sammenhæng i den fragmenterede fortælling. På et konceptuelt niveau understøtter denne pointe netop budskabet i Villesens værk om vilkårene for at skabe mening og opbygge viden, men at kunstneren også i den overordnede komposition tager konsekvensen af dette, er udtryk for en radikalitet, som er et særsyn inden for udsmykningsdisciplinen. På tilnærmelsesvis alle parametre møder Villesens værk inden for udsmykningens rammer Situations' fordringer, men hvorvidt det "kritiske" budskab alligevel tabes mellem elementerne er et spørgsmål?

*Konklusion: At sluge kamelen eller parkere den?*

De statslige udsmykninger, der aktuelt udføres under Kunstcirkulæret i Danmark, udgør en særlig æstetisk disciplin inden for paraplybegrebet "kunst i det offentlige rum". Det er den overordnede konklusion i dette afsnit, der baserer sig på en kvantitativ såvel som kvalitativ analyse af de i alt 44 statslige udsmykninger under Kunstcirkulæret, der er realiseret i regi af Bygningsstyrelsen, Forsvaret og Statens Kunstfond i perioden 1. januar 2014 til 31. okto-

---

<sup>188</sup> Et forhold som Plenge Jakobsen åbenlyst bekender sig til i sin beskrivelse af værkelementerne som "smykker" eller "vedhæng" (jfr. s. 127).

ber 2016. På baggrund af deres indhold lader udsmykningerne sig overordnet inddele i tre kategorier:

1. Udsmykninger med motivisk og/eller materielt afsæt i brugernes virkefelt og institutionens funktion
2. Arkitekturen som udgangspunkt
3. Tid, rum, historie og eksistens generelt

Størstedelen af de udførte udsmykninger placerer sig inden for kategori 1, men på tværs af medier og ovenstående kategorier er udsmykningerne oftest karakteriseret ved affirmativt at støtte op om de udsmykkede steds og institutioners selvforståelse og tilstræbe integration på et arkitektonisk, funktionelt og/eller socialt niveau. Værkerne har i kunsthistorisk, genealogisk forstand deres rod i 1960'ernes fænomenologiske eller institutionsfokuserede "stedsspecifikke" billedkunst, men synes ikke at have indoptaget denne værktypes senere institutionskritiske eller diskursive indhold, som Miwon Kwon beskriver (Kwon, 2002: 11-32). Disciplinen har således i tilgangen til stedet en fast forankring i det 20. århundrede, og dette er også tilfældet med det modernistisk funderede formsprog, som formalt dominerer de billedkunstneriske, permanente, dekorative og nagelfaste storskala udsmykninger i dag.<sup>189</sup> I forhold til de oprindelige intentioner med Kunstcirkulæret, som var at introducere "ny kunst", der ikke nødvendigvis "vil 'holde' i mange år" til et bredt publikum, som ikke på forhånd var bekendt med denne<sup>190</sup>, synes dette at markere en ændring i opfattelsen af cirkulærets formål. Samtidig viser den ensidige prioritering af billedkunstneriske produktioner dog en fastholdelse af den oprindelige forankring af udsmykningerne inden for det billedkunstneriske felt, som var ekspliciteret i § 2, stk. 4 i Kunstcirkulæret af 1983, men i 2004

---

<sup>189</sup> Det er påfaldende, at Poul Vad i 1962 i sin beskrivelse af udsmykningsdisciplinens opblomstring fra begyndelsen af 1950'erne pointerer det tidlige sammenfald mellem den fornyede interesse for disciplinen i halvtresserne og det non-figurative maleris gennembrud. Han konstaterer, at "[a]bstraktionen slog igennem som æstetisk tidsstil" og dermed var "der skabt en stil som friktionsløst gled ind i den moderne arkitektur og kunne accepteres fra en rent æstetisk opfattelse". (Vad 1962: 14). Som gennemgangen af de nyligt realiserede projekter i denne del har vist, er der nu belæg for ikke at betragte de non-figurative udsmykninger som tidsbundne, men snarere som disciplinbundne.

<sup>190</sup> Jfr. "Forslag til folketingsbeslutning om kunstnerisk udsmykning af statens bygninger", Beslutningsforslag nr. B 67, fremsat d. 9. februar 1983.

udgik af cirkulærets ordlyd, hvorved der principielt åbnedes op for andre kunstarter inden for udsmykningsdisciplinen.

Ligesom udsmykningerne generelt lader sig henhøre til et specifikt kunsthistorisk paradigme, lader deres position inden for den aktuelle internationale kunstteoretiske diskurs om kunst, offentlighed, offentlige rum og demokrati sig også bestemme nærmere: I den polariserede diskurs om det offentlige rums demokratiske potentiale, hvor Jürgen Habermas' konsensus-orienterede ideal om det offentlige rum og Chantal Mouffes konfliktuelle, radikal demokratiske forståelse af offentlige rum udgør modpolerne, placerer majoriteten af udsmykningerne sig i konsensus-lejren. Frem for at bringe de antagonistiske interesser, som konstituerer offentlige rum inden for den radikal demokratiske forståelsesramme, op til overfladen, dyrker udsmykningerne indholdsmæssigt formulerede fællesnævner. Netop derfor placerer værkerne sig også med få undtagelser i teoretisk såvel som virkningsæstetisk opposition til den type socialt-orienteret og "kritisk" offentlige kunst, som i øjeblikket med stor gennemslagskraft promoveres, produceres og debatteres af internationale organisationer som Situations og Creative Time.

At dette ikke er en naturlig følge af æstetiske "begrænsninger" ved udsmykningen som kunstnerisk disciplin *par excellence*, men snarere kan skyldes den etablerede forvaltningspraksis og en kunstudvælgelsesproces, der siden 1969 har været baseret på brugerdemokrati og båret af tiltroen til dialogisk konsensus, er en af denne afhandlings teser. Værkernes specifikke demokratiske dimension ligger således i den habermasiske "offentlige sfære", som opstår i den konsensussøgende dialog mellem byggeriets interessentgrupper under udvælgelsen af kunstner, praksis og værk samt i de resulterende værkers idealistiske fremstilling af en sammenhængende, modsætningsfri offentlighed og et tilsvarende konfliktfrit offentligt rum. Undtagelserne, der bekræfter denne regel inden for den her behandlede periode, er få, men de demonstrerer både inden for medier og materialer, som traditionelt anvendes i udsmykningsopgaver, og inddragelsen af sjældent eller ikke hidtil anvendte medier og materialer, at det "kritiske" værk lader sig realisere inden for de nuværende rammer, og at det udgør en klart underrepræsenteret socio-politisk gren af samtidskunsten inden for de statslige udsmykninger.

Generelt er udsmykningernes kunstneriske kvalitet ikke blevet kompromitteret af den brugerinddragende forvaltningspraksis, selvom denne praksis formelt kan siges at have ind-

varslet en overgang fra et "ekspert"-kvalitetsparadigme til et "offentligheds- og deltagelses"-paradigme, der betyder, at en succesfuld udsmykning i dag principielt ikke er identisk med et projekt af høj kunstnerisk kvalitet eller projekter funderet på kunstnerisk autonomi, men med en dialogisk, åben og inddragende proces frem mod vedtagelsen af værket.

På baggrund af de aktuelle statslige udsmykningers formelle karakteristika såvel som deres indholdsmæssige tilgang til at fungere i det offentlige rum og deres forvaltningsmæssige basis i en brugerinddragende beslutningsproces kan der konstateres et udviklingspotentiale på flere fronter, idet der på visse områder synes at være diskrepans mellem den kunst, der pt. realiseres, og den generelle udvikling både på den (inter)nationale kunsts scene og samfundsmæssigt.

Udsmykningerne ikke kan længere siges at modsvare de formelle intentioner med ordningen fra hhv. 1983 og 2004, men der mangler en overordnet, tidssvarende æstetisk strategi og vision for området, en diskussion af, hvilken rolle kunsten skal spille i vores offentlige miljøer i dag og hvordan udsmykningerne skal indgå i vores fælles kulturarv. Der er et iøjnespringende fravær af mediemæssige eksperimenter, relationelle praksis- og værkproduktionsformer og temporære manifestationer ligesom de unge kunstnere er fraværende inden for disciplinen p.t. Idealet om "integration" står generelt uantastet hen på trods af, at den type meget socialt- og funktionsintegrerede kunst, som realiseres i øjeblikket, på et pragmatisk plan står i skarp kontrast til den statslige bygningsmasses hyppige "omfunktioneringer" og de statslige institutioners omskiftelige identitet og på et kunstteoretisk niveau placerer værkerne uden for den fremherskende konflikt-orienterede diskurs om det offentlige rum og dets radikalt demokratiske potentiale. Også ideen om "medejerskab" gennem forvaltningsmæssig medbestemmelse står trods den deraf følgende latente stækkelse af den kunstneriske autonomi og ændring af kvalitetskriterier, uanfægtet. Dette påkalder sig i særdeleshed opmærksomhed, da fordele og ulemper ved brugerinddragelse eller "deltagerisme" i hhv. beslutnings-, produktions- og formidlingsfaser i disse år diskuteres indgående inden for kunstfaglige museums- og forskningsinstitutioner i øvrigt, og også kulturpolitiske initiativer søger at brede den strategiske palet for imødegåelse af brugernes forventning om medindflydelse ud. Der savnes således eksperimenter med medejerskab opnået gennem deltagelse i selve værkproduktionen, prioriteringen af værkstrukturer, der er åbne, bevægelige og fordrer beskuerens aktive deltagelse i færdiggørelsen af værket, eller medejerskab



opbygget gennem intensiv formidling af værket efterfølgende. Inden for den eksisterende model for brugerinddragelse kunne eksperimenter med at reducere brugerinddragelsen til den indledende fase af udvælgelsesprocessen, mens skitsegodkendelsen blev varetaget af kunstfaglige, også være relevante.

Desuagtet at de senest realiserede projekter har et højt kunstnerisk niveau og en resonansbund blandt brugerne er der aktuelt et stort uforløst potentiale i den gren af kunsten i det offentlige rum, som udsmykningsdisciplinen udgør. Et potentiale, der kan forløses, hvis man i stedet for at "sluge kamelen" – dvs. internalisere og reproducere disciplinens hidtidige format, materialitet, temporalitet og paradigme for placering i bygningen – "parkerer" den og gør både dens oprindelse, position og videre færd til genstand for opmærksomhed.

Jeg fortalte, hvor spændende det var at tænke på, hvorfor der opstår harmonisering og standardisering blandt de ting vi omgiver os med. Jeg sagde, at jeg ofte led af svimmelhed, når jeg tænkte på at tingene måske søgte sammen i klaser af sig selv. [...] Jeg sagde, at rådhusene byggede sig selv med sten og vinduer, skulptur og flagstang.

Pablo H. Llambias<sup>191</sup>

### **Konklusion: Risikovilligheden der blev væk**

Arbejdet med nærværende afhandling og det Kunstcirkulære, som blev til i et samarbejde mellem Kultur-, Finans- og By- og Boligministeriet i 1983, har været drevet af en antagelse om, at forandring af såvel ordlyd og forvaltningspraksis som kunstnerisk indhold af det eksisterende cirkulære ikke blot er mulig, men også nødvendig ud fra både et politisk, administrativt og kunstfagligt perspektiv, samt en overbevisning om, at vejen til forandring må gå gennem en grundlæggende forståelse og afdækning af, hvilke værdier, praksisser og kunstbegreber, der historisk har formet og aktuelt dominerer 1,5%-ordningen. Llambias' rådhus bygger ikke "sig selv med sten og vinduer, skulptur og flagstang" og tingene søger ikke "sammen i klaser af sig selv". Kunsten i det statslige byggeri er resultatet af gradvise processer, hvorigennem bestemte værdier og praksisser reproduceres og naturaliseres, mens andre ekskluderes. Og i bestræbelserne på at vise dette er vægten i afhandlingen dels lagt på en afdækning af Kunstcirkulærets historie, dets sammenhæng med det danske kunststøttesystem, den nuværende forvaltningspraksis og cirkulærets primære interesser og aktører, dels på cirkulærets kernebegreb "kunstnerisk udsmykning" og dets artikulationer såvel lingvistisk som værkmæssigt. Der findes, som Llambias hævder, "en overordnet beslutning, en ordre", der sikrer kunst – om end ikke i hele det offentlige, så dog i det statslige byggeri; der finder generelt en reproduktion af bestemte værdier og æstetiske formler sted. Men mens skulpturen "uden for rådhuset" muligvis er "fortabt" eller nærmere bestemt

---

<sup>191</sup> Pablo H. Llambias: *Rådhus* 2002 (1997), pp. 22-23

marginaliseret som kunstnerisk disciplin, er den på ingen måde "tilfældig", men snarere kraftigt indholdsmæssigt forankret i stedet.

Ambitionen med nærværende afhandling er således både på et forvaltningsmæssigt og kunstfagligt niveau at lægge et forskningsbaseret fundament til en kvalificeret diskussion om, hvad staten i dag kan, skal og vil med en ordning, der sikrer kunst i statsligt byggeri, hvorvidt forvaltningen er hensigtsmæssig, udsmykningsbegrebet tidssvarende og dækkende, og om det kunstneriske udkomme er – eller bør være – i tråd med de oprindelige intentioner og nutidens mangfoldige kunsts scene? Med andre ord: hvad er ordningens grundlæggende samfundsmæssige og kunstfaglige legitimitet i dag og hvilke parametre kan og skal den fremover vurderes ud fra?

Overordnet betragtet er den danske 1,5%-model for statsligt finansieret kunst i offentlige bygninger en ordning med et stort potentiale og anselig rækkevidde: Den genererer årligt tilnærmelsesvis ligeså mange penge til produktion af kunst i offentlige rum som Statens Kunstfond har til rådighed til samme formål, og den sikrer mulighed for præsentation af samtidskunst på steder, hvor befolkningen færdes til dagligt. Den bidrager dermed til opbygningen af en fælles kulturel kapital og fremtidig kulturarv uden for kunstinstitutionernes mure og er garant for borgernes møde med kunst overalt i landet. Den vurderes også i Deloitte og Bygningsstyrelsens nyligt afsluttede evaluering af Kunstcirkulæret at leve op til sit formål, være klart forståelig samt at øge både brugsværdi og funktionalitet af byggeriet. Men det er også en ordning med potentiale for forbedringer eller opdateringer. For som afhandlingens tre hovedafsnit har vist, er ordningen i dag karakteriseret ved:

- manglende tidssvarende kulturpolitisk og kunstfaglig vision og samfundsmæssig legitimitet
- manglende forvaltningsmæssig transparens
- manglende overensstemmelse mellem cirkulærets ordlyd om at "vurdere byggeriets egnethed for kunstnerisk udsmykning" og den reelle rådgivning som leveres på tværs af bygherrer og Statens Kunstfond
- begrebsmæssig forvirring om kernebegrebet "kunstnerisk udsmykning"
- et modernistisk vokabularium, der ikke (længere) er repræsentativt for samtidskunstscenens projekter i offentlige rum

Som beskrevet i afhandlingens 1. afsnit har ordningen, der skal sikre kunst i offentligt byggeri, sit historiske udspring og sin ideologiske rod i det danske kunststøttesystem fra 1956 under Statens Kunstfond og Kulturministeriet, men blev med oprettelsen af Kunstcirkulæret i 1983 tilknyttet et byggefagligt ressortområde. På trods af at cirkulæret har været underlagt revision i 2004, er evalueret i 2016, og at den lovgivning, som Kunstcirkulæret knytter sig til, blev ændret i 2011, er ordlyden i store træk uforandret siden oprettelsen – dog med den væsentlige undtagelse at procentsatsen, der skal afsættes til kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri, i 2004 blev forhøjet fra 1% af bygningsudgiften inkl. moms til 1,5% af håndværkerudgifterne ekskl. moms.

Ved forhandlingerne om cirkulærets indførelse i 1983 stod det klart, at det velfærdsstatslige ideal om at bringe kunsten ud til borgerne og skabe øgede arbejds- og indtægtsmuligheder for billedkunstnerne, som Statens Kunstfonds oprettelse var udtryk for, også gennemsyrede ønsket om en 1%-ordning under Boligministeriets ressort. Og som gennemgangen af forhandlingerne om cirkulæret i afhandlingens 1. afsnit vidner om, kan indførelsen af Kunstcirkulæret beskrives som en succesfuld strategisk manøvre for at omgå spareplaner på kunststøtteområdet og sikre billedkunstnerne bevillinger og arbejdsopgaver uden for kulturministeriets ressortområde. I dag betyder dette imidlertid, at Kunstcirkulæret er fundet på et skisma mellem kunstpolitiske og byggefaglige bevæggrunde og formål og synes at befinde sig i et uafklaret spændingsfelt mellem de oprindelige velfærdsstatslige intentioner og de nuværende konkurrencestatslige rationaler, der karakteriserer den Lov om offentlig byggevirksomhed, som cirkulæret i dag er underordnet. Fra politisk hold anerkender man således aktuelt, at cirkulæret ikke bidrager til byggelovens økonomiske effektiviseringsmålsætning, men der findes ingen tidssvarende, officiel definition præcist af, hvilke værdier ordningen i stedet bibringer byggeriet, de offentlige miljøer og befolkningen, og hvad cirkulærets overordnede politiske og samfundsmæssige legitimitet er i dag. I særdeleshed er manglen på en kunstfaglig og kulturpolitisk vurdering og valorisering af ordningen påfaldende og behovet for en sådan påtrængende som et supplement til den altovervejende økonomiske interesse for cirkulæret, som er blevet det til del fra politisk hold siden 2011, og til den nyligt afsluttede evaluering af Lov om offentlig byggevirksomhed og Kunstcirkulæret, der udelukkende vurderede sidstnævnte ud fra bygherrer, entreprenører og rådgiveres byggefaglige perspektiv. I dag synes det kunstfaglige blik og den kulturelle værdi af ordningen således ikke at blive tillagt synderlig betydning på et politisk niveau, på trods af at cir-

kulæret blev til i en tværministerielt dialog mellem Kultur-, Bolig- og Finansministeriet og har den kunstneriske udsmykning som kerneydelse og Statens Kunstfond som central aktør.

Forvaltningen af cirkulæret er decentral og der er ingen sikkerhed for, at alle statslige bygherrer følger Kunstcirkulæret i forbindelse med deres byggerier. Som nævnt i 1. afsnit har undersøgelser gennemført i 2014 og 2015 ikke kunnet skabe et præcist overblik over hvor mange statslige bygherrer, der følger – eller burde følge – cirkulærets bestemmelser, hvor mange projekter, der i alt årligt udføres under cirkulæret, eller hvad den samlede årlige sum til projekter under Kunstcirkulæret beløber sig til.

Som en konsekvens heraf sætter afhandlingen fokus på tre statslige aktører, der er centrale i forvaltningen af cirkulæret og har hver sin praksis for overholdelse af dets bestemmelser: Bygningsstyrelsen, Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse og Statens Kunstfond. Mens de to førstnævnte instanser er de største statslige bygherrer, er sidstnævnte, jfr. cirkulæret, garant for den kunstfaglige kvalificering af projekter under 1,5%-reglen for alle statslige bygherrer, inkl. Bygningsstyrelsen og Forsvaret. Kunstfonden har dog først inden for de seneste ca. fem år i udstrakt grad påtaget sig rådgiverrollen for de statslige bygherrer i forbindelse med cirkulæreprojekterne. I modsætning til tidligere, men i overensstemmelse med cirkulærets intentioner, rådgiver Statens Kunstfonds Legatudvalg for Billedkunst således i dag ikke kun de statslige bygherrer, som selv henvender sig til dem i forbindelse med byggeri, der falder under cirkulærets bestemmelser, men udpeger også de udøvende billedkunstnere, der, som fondens forlængede arm, fungerer som kunstkonsulenter i Bygningsstyrelsen og i Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse. Dermed står Statens Kunstfond bag den kunstfaglige kvalificering af udsmykningerne i størstedelen af det statslige byggeri. Men med den udstrakte uddelegering af opgaven til eksterne kunstkonsulenter, hvis kontakt til fonden altovervejende er symbolsk, eksisterer der i realiteten tre parallelle forvaltningspraksisser, der trods forskelligheder har det til fælles, at de ikke betragter vurderingen af ”byggeriets egnethed for kunstnerisk udsmykning” som den kunstfaglige hovedopgave i forbindelse med Kunstcirkulæret, men i stedet kvalificeringen af kunstudvælgelsen.

Baseret på såvel case study-relaterede interviews og værkanalyser som eksisterende vejledninger, politikker etc., kan der overordnet udledes nogle væsentlige styrker ved den nuværende, decentrale forvaltningsstruktur, herunder primært:

- et generelt højt kunstfagligt niveau i de projekter, som er realiseret i perioden 2014-2016
- mulighed for at tilpasse processerne til de lokale organisations- og samarbejdskulturer hos hhv. Bygningsstyrelsen, Forsvaret og Statens Kunstfond

Svagheden ved den eksisterende forvaltningsstruktur er imidlertid en generel mangel på transparens, der konkret manifesterer sig på følgende områder:

- ingen entydig indgang til kunstfaglig rådgivning under Kunstcirkulæret for de statslige bygherrer
- ingen transparens omkring udpegningen af kunstkonsulenter eller kunstnere
- ingen central registrering af projekter og tilknyttet økonomi
- intet overblik over den samlede mængde af sager under cirkulæret
- begrænset offentligt tilgængelig information eller formidling om ordningens kvalitative og kvantitative data og effekter

Da Kunstcirkulæret yder et markant bidrag til den æstetiske udformning af vores statslige byggeri og er en væsentligt katalysator for den fortsatte produktion af kulturarv i Danmark, påkalder disse forhold sig særlig opmærksomhed. For mens der fx i Museumsloven stilles præcise krav ikke blot til indsamling, men også registrering, bevaring, forskning og formidling af den museale del af kulturarven, ligger vægten både i lovgivning og forvaltningspraksis altovervejende på værkproduktionen, når det gælder den fælles kulturelle kapital, som frembringes under Kunstcirkulæret. Hvorvidt dette er gavnligt for ordningens legitimitet på et samfundsmæssigt plan bør overvejes. Det samme bør en række forskelle mellem de tre forvaltningspraksisser, som aktuelt sameksisterer. Gennem case-studierne af de respektive forvaltningsmodeller tegner sig nemlig på den ene side hos Bygningsstyrelsen og Forsvaret, der begge grundlæggende tilgår opgaven ud fra et kundeorienteret perspektiv, et billede af formaliserede procedurer med en udstrakt grad af interessentinvolvering, der ifølge de implicerede parter både sikrer gode beslutningsprocesser og resulterer i valide kunstneriske projekter. I denne kontekst betragtes kunstrådgivningen som en ”ydelse” af både ”kunstnerisk, styringsmæssig og procesmæssig” karakter. Heroverfor fremstår Statens Kunstfonds varetagelse af opgaven som mindre klart formaliseret, båret af kunstfaglig autoritet og forbundet med en række ”frynsegoder”, som hverken Bygningsstyrelsen eller Forsvarsmini-

steriets Ejendomsstyrelse kan tilbyde: Væsentligst kan kunstfonden yde økonomisk tilskud til et givent projekt udover de midler, som 1,5%-ordningen genererer, deres rådgivning er gratis for bygherrerne og de stiller byggeteknisk hjælp til rådighed for kunstnerne. Kunstrådgivningen leveres her på baggrund af ”personliggjorte” kunstsyn og legitimeres også som en ekstra indtægtskilde for billedkunstnere. Disse forhold bidrager således ikke til en forståelse af ordningen som et sammenhængende hele, men har forskellige fortrin: styrken ved Statens Kunstfonds forvaltning er håndhævelsen af et elitært kunstfagligt niveau inden for en administrativ ramme, der potentielt giver udvalget større (med)bestemmelsesret end Bygst og Forsvarets kunstkonsulenter i forhold til valg af kunstner, kunstneriske medier og -praksisser og dermed mulighed for en mere eksperimenterende tilgang til kunsten, mens Bygningsstyrelsens og Forsvarets forvaltning udmærker sig ved deres mere ”demokratiske” og reelt brugerinddragende processer, der eksplicit prioriterer indledende dialog og kunstformidling.

Analysen af udvalgte cases i afhandlingens 1. afsnit peger ikke utvetydigt på, at én af de tre undersøgte forvaltningsmodeller bør overføres til de øvrige instanser, men at der eventuelt kunne sammensættes en model, som på den ene side respekterer de respektive bygherrers forskellige organisationskulturer og behov for fleksibilitet, men også søger at syntetisere best-practice på tværs af de tre hovedforvaltere. I det hele taget er der et hidtil uforløst potentiale i at etablere et formaliseret forum for vidensdeling og erfaringsudveksling mellem bygherrer, kunstkonsulenter og Statens Kunstfond, hvor man gensidigt orienterer om igangværende projekter og valgte kunstnere, udvikler fælles standarder for eksempelvis kontrakter, honorarer og arbejdsvilkår (herunder fx byggeteknisk assistance til kunstnerne) og metoder til at imødegå fælles udfordringer som fx hvordan man behandler interne magtrelationer i de udvalg, der nedsættes til at vælge kunst, og hvordan man sætter udvalgene i stand til at træffe kvalificerede valg. Forankret hos kunstfonden ville et sådant vidensdelingsforum ikke blot bidrage væsentligt til at skabe et overblik over feltet som helhed, men også muliggøre en strategisk sammentænkning af udsmykningsopgaverne og fondens øvrige virke inden for feltet af kunst i det offentlige rum, hvilket kunne optimere det samlede udkomme af statslige midler øremærket til kunsten i offentlige rum.

Hvis afhandlingens 1. afsnit således peger på en række politiske og administrative forhold, der historisk eller aktuelt karakteriserer den danske 1,5%-model og kalder på fornyet op-

mærksomhed, sætter 2. og 3. afsnit selve cirkulærets kernebegreb ”kunstnerisk udsmykning” under lup. I afsnit 2 gælder den diskursanalytiske undersøgelse begrebets historiske og aktuelle lingvistiske betydninger og betydningsforskydninger, mens 3. afsnit betragter de udsmykninger, der er udført i perioden 1. januar 2014 – 31. oktober 2016 under Kunstcirkulæret, som konkrete kunstneriske artikulationer af begrebet.

Afsættet for den lingvistiske analyse af begrebet om ”kunstnerisk udsmykning” i afhandlingens 2. del var på den ene side en fordomsfuld forventning om, at der aktuelt ville optræde tre konkurrerende diskurser – med hhv. ”stedsspecificitet”, ”integration” og ”udsmykning” som nodalpunkter – der kæmpede om at betydningsudfylde den flydende betegner ”kunstnerisk udsmykning” og opnå dominans inden for feltet. På den anden side var det en basal forundring over, at begrebet, der siden 1956 kontinuerligt har været kritiseret for ikke at modsvare den kunstneriske disciplin, der udfolder sig i rummet mellem billedkunst og arkitektur, alligevel fortsat står uanfægtet i de nyeste revisioner og evalueringer af lovgivningen samt i de vejledninger, der knytter sig hertil. Den analytiske gennemgang i 2. afsnit af de foretagne interviews tegner da også et billede af ”kunstnerisk udsmykning”, som et fortsat anfægtet begreb og en flydende betegner, der meningsudfyldes forskelligt alt efter hvilken interessentgruppe, der forklarer begrebet: Mens de kunstfaglige, der er involveret i forvaltningen af Kunstcirkulæret, har den mest vidtfavnende forståelse af, hvad ”kunstnerisk udsmykning” kan være, finder man blandt brugerrepræsentanterne den snævreste opfattelse af begrebet og en forventning om ”udsmykning” som maleri eller skulptur. På tværs af interessentgrupperne finder man dog en gennemgående positiv valorisering af ”udsmykning” som ”integreret” kunst – det være sig på et fysisk, socialt eller funktionsmæssigt plan. Denne vægtning af ”kunstnerisk udsmykning” som ”integreret” kunst genfindes også i de skriftlige politikker, vejledninger og informationstekster, der formulerer Bygningsstyrelsens, Forsvarets og Statens Kunstfonds procedurer og mål med at placere kunst i de offentlige miljøer. Der er således – mod forventning – én fremherskende lingvistisk ”integrations”-diskurs på Kunstcirkulærets område i øjeblikket, som afføder en klar forventning om, hvad kunsten skal i de offentlige rum, om end der ikke er en fælles forståelse af, hvilke medier og praksisser, der kan rummes inden for disciplinen. Og denne sammenkobling af udsmykningsdisciplinen med et begreb om integration med arkitekturen eller den givne institutions virkefelt er, som påpeget i 2. afsnit, ikke ny, men har fulgt diskursen om de kunstneriske udsmykninger i hvert fald siden Kunstcirkulærets ikrafttræden.



I 1956 gjorde Lov om Statens Kunstfond "udsmykning" til omdrejningspunktet for den danske kunststøtte. Men en afgørende diskursiv forandring, der fremskrives i 2. afsnit, er imidlertid udsmykningsbegrebets skred fra at udgøre en bredere betegnelse for kunst placeret uden for gallerirummets rammer og i krydsfeltet mellem billedkunst og arkitektur, til i dag at betegne et randområde af den offentlige kunsts fortsat ekspanderende domæne. Undersøgelsen i 2. afsnit af Statens Kunstfonds publikationer og initiativer vidner således om en diskursiv vending mod "kunst i det offentlige rum" i 1990'erne, hvorunder ikke blot udsmykningsbegrebet, men også den bygningsrelaterede kunst tabte betydeligt terræn, for i dag at synes diskursivt reduceret til minoritet i et større felt af kunst i det offentlige rum. For desuagtet at begrebet om "kunstnerisk udsmykning" fortsat kritiseres og at der ikke er enighed om, præcis hvilke(n) form(er) for kunst det betegner, står det qua Kunstcirkulæret i dag som specifik designation af den statsligt finansierede, bygningsrelaterede del af kunsten i offentlige rum, hvis position synes direkte omvendt proportional med mængden af midler, som allokeres til kunst via ordningen.

På baggrund af 2. afsnits lingvistiske diskursanalyse af begrebet "kunstnerisk udsmykning" inden for Statens Kunstfond og Kunstcirkulærets rammer, kan der således på én og samme tid registreres en vedvarende begrebsfrustration og -forvirring, et overordnet paradigmeskift med marginalisering af "udsmykningen" til følge samt uforandrede krav/forventninger om (bygnings-) integration i forbindelse med den bygningsrelaterede kunst. Og som afhandlingens 3. afsnit belyser, underbygges dette billede, når man anskuer de i alt 44 Kunstcirkulære-værker, der er udført under Bygningsstyrelsen, Forsvaret og Statens Kunstfond fra 1. januar 2014 til 31. oktober 2016, som konkrete diskursive artikulationer af udsmykningsbegrebet, og når man analyserer værkernes indholds- og formmæssige karakteristika, deres placering i forhold til den internationale kunstteoretiske diskurs om "kunst i det offentlige rum", og dermed deres repræsentativitet i forhold til den offentlige kunsts aktuelle spændvidde.

I 3. afsnit konkluderes det således på basis af en såvel kvantitativ som kvalitativ analyse af de realiserede værker, der aktuelt udføres under Kunstcirkulæret i Danmark, at de statslige udsmykninger udgør en særlig æstetisk disciplin inden for paraplybegrebet "kunst i det offentlige rum". Værkerne realiseres fortsat som billedkunstneriske produktioner på trods af, at en ændring i cirkulærets ordlyd ved revisionen i 2004 muliggjorde en bredere forståelse af udsmykningsdisciplinen og åbnede for projekter udført inden for andre kunstarter.

Ud fra deres indhold kan udsmykningerne overordnet indplaceres i tre kategorier, hvoraf den første rummer majoriteten af de realiserede projekter:

4. Udsmykninger med motivisk og/eller materielt afsæt i brugernes virkefelt og institutionens funktion
5. Arkitekturen som udgangspunkt
6. Tid, rum, historie og eksistens generelt

Det kan dog konstateres, at udsmykningerne oftest – uanset medier og ovenstående kategorier – søger at bekræfte de udsmykkede steders og institutioners selvforståelse og tilstræber integration med stedet på et arkitektonisk, funktionelt og/eller socialt niveau. Med deres fænomenologiske eller institutionsspecifikke fokus ligger udsmykningerne kunsthistorisk i forlængelse af 1960'ernes stedspecifikke kunst uden dog at afspejle den drejning mod det institutionskritiske eller diskursive stedsbegreb, som ifølge kunsthistorikeren Miwon Kwon i øvrigt karakteriserer den stedsspecifikke kunsts udvikling fra 1970'erne og frem (Kwon 2002: 11-32), eller de "critical spatial practices", som Jane Rendall forbinder med den stedsspecifikke kunst (Rendall 2006: 1). På trods af, at afsættet for Kunstcirkulæret var et ønske om med risikovillighed at bringe den nye kunst ud i de offentlige miljøer og eksperimentere med værker, hvis langtidsholdbarhed *ikke var givet* på forhånd, synes ordningen i dag at generere permanente, billedkunstneriske, dekorative og nagelfaste udsmykninger, der udføres i stor skala og har en tydelig forankring i det 20. århundredes modernistiske kunst og altovervejende den non-figurative abstraktion, som brød igennem i 1950'erne – sideløbende med at støtten til kunstneriske udsmykninger i det statslige byggeri indførtes (Vad 1962: 14). Som "*kunst i det offentlige rum*" lader den statsligt finansierede bygningsrelaterede kunst sig således henhøre til et specifikt kunsthistorisk paradigme, og dens form og indhold synes at være udtryk for en vis stagnation i disciplinens æstetiske udvikling, der er i modstrid med ordningens oprindelige intention. Lægges accenten i stedet på udsmykningerne som "*kunst i det offentlige rum*" indtager projekterne også en specifik position: Med deres dyrkelse af etablerede fællesnævner og et affirmativt indhold placerer udsmykningerne sig overvejende på den konsensus-orienterede side af den polariserede internationale kunstteoretiske diskurs om relationen mellem kunst, offentlighed, offentlige rum og demokrati, hvori Jürgen Habermas' ideal om et offentligt rum defineret ved muligheden for de-

mokratisk oplyst konsensus står i modsætning til de konfliktsuelle, antagonistiske offentlige rum, den radikalt demokratiske tænker Chantal Mouffe advokerer for. En konsekvens af dette er, at majoriteten af den bygningsrelaterede kunst, som udføres i Danmark p.t., både på et kunstteoretisk og virkningsæstetisk niveau, står i modsætning til den socialt-orienterede og "kritiske" kunst, som bl.a. de normsættende, internationale organisationer Situations og Creative Time har gjort sig til bannerførere for.

En pointe i afhandlingens 3. afsnit er, at forklaringen på denne konsensus-orientering imidlertid ikke ligger naturligt i udsmykningsdisciplinens DNA, men er specifikt knyttet til den udviklede forvaltningsmodus, hvor brugerdemokrati og dialogisk konsensus siden 1969 har været vægtet højt i forbindelse med udvælgelsen af kunstnerisk praksis og kunstner til udsmykning af statsligt byggeri. Den habermasiske konsensus-kultur manifesterer sig således i administrative procedurer, hvor kunstudvælgelsen sker gennem opnåelse af enighed mellem de involverede interessenter, og forplanter sig til kunstneriske resultater, der dyrker offentligheden som en homogen og modsætningsfri entitet og offentlige rum som konfliktfri zoner.

Som 3. afsnit argumenterer for, findes der naturligvis undtagelser fra dette generelle billede – fx Henrik Plenge Jakobsens udsmykning *Africa Control* og Gitte Villessens *Telling and Retelling*, begge fra 2015 – der på tværs af medier og materialer opererer med et andethedsbegreb fremfor en universalistisk identitet og konsekvent dyrker det modsætningsfyldte fremfor det organisk sammenhængende. Mens disse projekter demonstrerer, at de etablerede forvaltningsprocedurer og brugerinddragelsen ikke nødvendigvis spænder ben for realiseringen af "kritiske" værker, kan det dog på basis af afhandlingens kvantitative data konstateres, at værker, som søger at udfordre fremfor at bekræfte en given selvforståelse, udgør en klart underrepræsenteret socio-politisk gren af samtidskunsten inden for den statsligt finansierede udsmykningsdisciplin.

I forhold til værkernes overordnede kunstneriske kvalitet skal det dog understreges, at brugerdemokratiet ikke har en forringende effekt på udsmykningerne, men at det dog formelt kan siges at placere værkerne inden for et "offentligheds- og deltagelses"-

kvalitetsparadigme. Dette betyder, at en succesfuld udsmykning er i dag principielt ikke identisk med et projekt af høj kunstnerisk kvalitet – forstået som ekspertvurderet kvalitet – eller projekter funderet på kunstnerisk autonomi, men med en dialogisk, åben og inddragende proces frem mod vedtagelsen af værket.

Ligesom analysen af Kunstcirkulærets (kultur)politiske og forvaltningsmæssige aspekter i afhandlingens 1. afsnit giver anledning til at genoverveje det eksisterende værdigrundlag og den decentrale administration af ordningen, peges der i forlængelse af analysen af de statslige udsmykningers formelle karakteristika, deres tilgang til det offentlige rum og forvaltningsmæssige basis i en brugerinddragende beslutningsproces i 3. afsnit på et kunstfagligt udviklingspotentiale. Med den fortsatte forankring i et kunstbegreb fra det 20. århundrede lever de realiserede udsmykninger under Kunstcirkulæret ikke længere op til de oprindelige ambitioner om, eventuelt på midlertidig basis, at placere den nyeste kunst i offentlige miljøer. Der savnes derfor en tidssvarende æstetisk strategi for ordningen, en kunstfagligt forankret vision for kunstens rolle i vores offentlige miljøer, samt en aktiv stillingtagen til udsmykningernes status som fælles kulturarv. Ifølge de kunstfaglige eksperter, som er interviewet i forbindelse med afhandlingen, kan "kunstnerisk udsmykning" i dag være hvad som helst. De udførte projekter tegner dog et noget snævrere billede af, hvad udsmykninger er. Derfor synes en diskussion om, hvorvidt ordningen i dag skal rumme eksperimenter med nye eller – i forhold til den etablerede udsmykningsdisciplin – alternative medier, relationelle praksis- og værkproduktionsformer og temporære manifestationer yderst relevant. Det samme gør en debat om, hvorfor både unge og socio-politisk orienterede er i klart fåtal i statistikken over kunstnere, som udfører statslige udsmykninger, og hvorvidt en fortsat dyrkelse af den "integrerede kunst" er hensigtsmæssig i en tid, hvor de statslige bygninger ofte omfunktioneres og de statslige institutioners identitet er under konstant forandring grundet fusioner, nedlæggelser etc. På et både kunstteoretisk og praktisk niveau bevirker fokuseringen på "integreret kunst" desuden, at de udførte værker placerer sig uden for den fremherskende konflikt-orienterede diskurs om det offentlige rum og dets radikalt demokratiske potentiale, hvilket er en konsekvens, som også bør overvejes. Endelig bør effekten på kunsten af den fremherskende fokusering på opbyggelse af "medejerskab" gennem forvaltningsmæssig medbestemmelse undersøges nærmere. Blandt andet fordi den nuværende form for brugerinddragelse potentielt fører til en stækkelse af den kunstneriske autonomi, og fordi den har konsekvenser for hvilke kvalitetskriterier, man kan måle ordningens værdi ud fra. På trods af udbredt interesse for og eksperimenter med forskellige former for brugerinvolvering i andre dele af den kulturpolitiske og kunstfaglige sektor er forsøg med medejerskab opnået gennem deltagelse i selve værkproduktionen, prioriteringen af værkstrukturer, der er åbne, bevægelige og fordrer beskuerens aktive del-

tagelse i færdiggørelsen af værket, eller medejerskab opbygget gennem intensiv formidling af værket efterfølgende, aktuelt en mangelvare. Det samme gør sig gældende med eksperimenter, der, inden for den eksisterende model for brugerinddragelse, forsøgsvis reducerer brugerinddragelsen til den indledende fase af udvælgelsesprocessen, mens skitsegodkendelsen udelukkende varetages af kunstfaglige.

I en tid, hvor frygten for besparelser på kulturområdet har fået næring af konkrete politiske tiltag som fx det såkaldte ”omprioriteringsbidrag” på to procent årligt, gældende fra 2016, og diskussionerne om rimeligheden af regionernes afsættelse af midler til kunstnerisk udsmykning af de kommende supersygehuse i medierne, synes Kunstcirkulæret og de statslige udsmykninger at have levet skjult, men godt. Alene i 2017 har Statens Kunstfonds bestyrelse imidlertid afsat over 1,2 mio. kr. til et såkaldt ”advocacy”-projekt,<sup>192</sup> der skal styrke den fremtidige opbakning til det danske kunststøttesystem gennem en undersøgelse af holdningen til de statslige kunststøtteinitiativer og en intensiveret kommunikation om støttens effekter. Og spørgsmålet er også, om Kunstcirkulærets hidtidige stille og ubemærkede eksistens også på lang sigt vil gavne ordningens samfundsmæssige og kunstfaglige legitimitet eller om en mere offensiv debat om og synliggørelse af intentioner, resultater og administrative strukturer er at foretrække? Det skal derfor afslutningsvis understreges, at denne afhandling har undersøgt det komplekse samspil mellem de kulturpolitiske, forvaltningsmæssige og kunstfaglige aspekter af den danske udsmykningsordning og deres gensidige indvirkning på hinanden tilbage fra etableringen af Kunstcirkulæret i 1983 med henblik på en konstruktiv videre udvikling – ikke afvikling – af ordningen. Og mens afhandlingens analyser retter kritisk fokus på de områder, som rummer uforløst potentiale, skal det samtidigt pointeres, at de senest realiserede projekter har et højt kunstnerisk niveau, en resonansgrund blandt brugerne og bliver til på baggrund af forvaltningsprocedurer, der i tiltagende grad er blevet formaliseret til glæde for ordningens primære interessenter.

Endelig skal det bemærkes, at afhandlingen for at kunne fungere som katalysator for en optimering af den danske 1,5%-ordning på et relativt detaljeret niveau og i anerkendelsen af, at de specifikke kulturpolitiske, forvaltningsmæssige og kunstfaglige dimensioner ind-

---

<sup>192</sup> Jfr. Referat fra møde i Statens Kunstfonds bestyrelse d. 6-12-2016, pkt. 5, [www.kunst.dk: http://www.kunst.dk/fileadmin/kunst2011/user\\_upload/Dokumenter/Kunstfonden/SKF\\_20144ff\\_-\\_Referater/Bestyrelsen/Referat\\_6.\\_moede\\_SKF\\_bestyrelse\\_06-12-2016.docx.pdf](http://www.kunst.dk/fileadmin/kunst2011/user_upload/Dokumenter/Kunstfonden/SKF_20144ff_-_Referater/Bestyrelsen/Referat_6._moede_SKF_bestyrelse_06-12-2016.docx.pdf). Lokaliseret d. 3-5-2017.

byrdes påvirker hinanden i et komplekst samspil, ikke leverer en komparativ analyse af den danske model med andre nordiske, europæiske eller øvrige internationale procent-regler. Der ligger imidlertid her en oplagt mulighed for at kontekstualisere og perspektivere afhandlingens analyser og konklusioner såvel kvantitativt som kvalitativt. Også i en national kontekst peger afhandlingen på oplagte områder for videre forskning, der grænser direkte op til eller overlapper med nærværende genstandsfelt. Det gælder i særdeleshed på den ene side en undersøgelse af den kun sporadisk berørte relation mellem de (billed)kunstneriske uddannelser i Danmark og udsmykningsdisciplinens historiske udvikling frem mod etableringen af Statens Kunstfond, og på den anden side efterfølgende forbindelsen mellem bestemte af kunstakademiets skoler og udsmykninger udført for Statens Kunstfond. Med en kunstkritisk kampagne om de statslige udsmykninger på [www.kunsten.nu](http://www.kunsten.nu) i starten af dette år og en række formidlings- og debatarrangementer om udsmykninger som kunst i det offentlige rum i regi af Art Herning, AICA og Gl. Strand<sup>193</sup> i foråret 2017 synes der i hvert fald at være skabt et vist momentum og en interesse for dette hidtil tilnærmelsesvist oversete felt af kulturarven og samtidskunsten, som forhåbentligt også leder til yderligere forskning på området.

---

<sup>193</sup> Der refereres her til det offentlige sceneprogram på kunstmessen Art Herning d. 27.-29-1-2017 arrangeret af [kunsten.nu](http://www.kunsten.nu); Den danske kunstkritikerforening AICAs paneldebat om kunstkritik og kunst i det offentlige rum (herunder udsmykninger) d. 1-3-2017; samt Kunstforeningen Gl. Strands "SALON om udsmykninger i sundhedsvæsenet" d. 26-4-2017.

## Resumé

Afhandlingen *U/Skrevne regler: En undersøgelse af det kulturpolitiske fundament, de administrative rammer og den kunstfaglige legitimitet af kunstnerisk udsmykning under Kunstcirkulæret* belyser det komplekse samspil mellem de kulturpolitiske, forvaltningsmæssige og kunstfaglige aspekter af den danske udsmykningsordning og deres gensidige indvirkning på hinanden siden etableringen af Statens Kunstfond i 1956 og Kunstcirkulæret i 1983. Afhandlingen undersøger relationen mellem officielle målsætninger, procedurer og definitioner og uofficielle idealer og praksisser. Afdækningen af hvilke værdier, praksisser og kunstbegreber, der historisk har formet og aktuelt dominerer 1,5%-ordningen, baserer sig således på et bredt kildemateriale fra love, vejledninger og evalueringer over interviews og case studies til kunstfaglige tekster og udførte værker, og er struktureret i tre hovedafsnit:

Første afsnit kortlægger og analyserer Kunstcirkulærets ordlyd, historie og aktuelle forvaltningspraksis og konkluderer bl.a., at cirkulæret i dag befinder sig i et uafklaret spændingsfelt mellem udsmykningsordningens oprindelige velfærdsstatslige intentioner og aktuelle konkurrencestatsrationaler. Samtidig stiller afsnittet spørgsmålstejn ved den samfundsmæssige legitimitet af den nuværende decentrale forvaltningsstruktur, der, med Bygningsstyrelsen, Forsvaret og Statens Kunstfond som hovedaktører, trods visse fortrin overordnet fører til manglende transparens og uens betingelser.

Andet afsnit underlægger cirkulærets kontinuerligt anfægtede kernebegreb "kunstnerisk udsmykning" en lingvistisk diskursanalyse, der påviser dels én fremherskende lingvistisk "integrations"-diskurs på Kunstcirkulærets område i øjeblikket, dels et afgørende diskursivt skred i 1990'erne, hvor "udsmykning" fra at have udgjort en bred betegnelse for kunst uden for gallerirummet og i krydsfeltet mellem billedkunst og arkitektur gradvist reduceres diskursivt til at betegne et randområde af feltet "kunst i det offentlige rum".

Endelig analyseres de senest realiserede Kunstcirkulæreværker i tredje afsnit som konkrete diskursive artikulationer, og det konkluderes, at de, qua deres specifikke indhold og udtryk, positionerer sig inden for det 20. århundredes modernistiske kunsthistoriske paradigme og uden for den fremherskende teoretiske diskurs om kunst i offentlige rum, der baserer sig på forestillingen om radikalt demokrati.

Med diskursteori som analysestrategisk tilgang demonstrerer afhandlingen, hvordan udsmykningerne under Kunstcirkulæret er resultatet af gradvise processer, hvorigennem bestemte værdier og praksisser reproduceres og "naturaliseres", mens andre ekskluderes.

## Abstract

*Un/Written Rules: An investigation of the cultural political foundation, the administrative framework, and the artistic legitimacy of embellishment projects under the Art Circular* investigates the complex connection between the political, managerial and artistic aspects of the Danish embellishment scheme and their mutual impact on each other since the establishment of the Danish Arts Foundation in 1956 and the Art Circular in 1983. The thesis examines the relationship between official objectives, procedures and definitions and unofficial ideals and practices. Thus, the analysis of the values, practices and notions of art, previously shaping the 1,5 % scheme and currently informing it, is based on a broad variety of sources from laws, guidelines and evaluations through interviews and case studies to art works and art theory. The thesis is structured in three parts: The first part maps and analyzes the wording, history and current administrative practices of the Art Circular, concluding, among other things, that the circular today is schizophrenically positioned between the original welfare state intentions of the embellishment scheme and the current competition state rationale. The first part also questions the legitimacy of the current decentralized management structure with the Danish Building and Property Agency, the Danish Defense Estate and Infrastructure Organization and the Danish Arts Foundation as main actors, which, in spite of certain strengths, on an overall level is characterized by a lack of transparency and unequal project conditions.

Through a linguistic discourse analysis, the second part investigates the Art Circular's continually contested core concept of "artistic embellishment". It demonstrates, on the one hand, a hegemonic linguistic "integration" discourse at the present, and, on the other, a decisive change of discourse taking place in the 1990s. From being the term used in general for art outside the white cube at the intersection between visual arts and architecture, at this point "embellishment" was gradually reduced to designate an area at the periphery of the field of art in public space.

In the third section the most recently realized projects under the Art Circular are analyzed as discursive articulations in their own right, leading to the conclusion that their specific content and form position the works within a 20th century modernist paradigm and outside the prevailing theoretical discourse on art in public space, informed by ideas on radical democracy.

Using discourse theory as a methodological approach, the thesis shows how embellishment



under the Art Circular is the result of gradual processes through which certain values and practices are reproduced and "naturalized", while others are excluded.

## Litteraturliste

Abildtrup, Ulla: "Forsvaret gemmer kunst for millioner", [www.dr.dk](http://www.dr.dk) d. 22-5-2012:  
<https://www.dr.dk/nyheder/kultur/forsvaret-gemmer-kunstskatte-millioner>. Lokaliseret d. 20-4-2017.

Andersen, Finn Thybo: *Broget ko har mange pletter – Guide til Gernes' udsmykninger 1970-2006*, København: Space Poetry 2016

Andersen, Niels Åkerstrøm: *Diskursive analysestrategier – Foucault, Koselleck, Laclau, Luhmann*, Nyt fra Samfundsvidenskaberne 1999

Architects, Henning Larsen: "Kunst og arkitektur smelter sammen på Kolding Campus", d. 19-3-2014, <http://da.henninglarsen.com/projekter/0900-0999/0942-syddansk-universitet,-kolding-campus.aspx>. Lokaliseret d. 6-12-2016.

Baggersgaard, Claus: "Outrage over huge screen with Coca Cola and Prada ads", in *University Post*, d. 15-12-2014, <http://universitypost.dk/article/outrage-over-huge-screen-coca-cola-and-prada-ads>. Lokaliseret d. 13-10-2016.

Knud Bidstrup: *Danmark – dit og mit. En aktuel geografi*; Dansk Byplanlaboratorium, skrift nr. 15, 1977

*Billedkunstneren* nr. 1 marts 2015: "Tema: Kunstneren i byggemaskinen"

*Billedkunstneren* nr. 2 juni 2012: "Tema: Kunst i byggeriet"

Bishop, Claire: "Antagonism and Relational Aesthetics", in *October* Vol. 110, Autumn 2004, pp. 51-79

Bishop, Claire: "The Social Turn: Collaboration and its Discontents", in *Artforum*, February 2006, pp. 178-183

Bogh, Mikkel: *Forsvindingens kunst: syntese, syntaks, skala. Dansk rumudsmykning 1957-80* (1993) (upubliceret speciale)

Borello, Matthias Hvass: "Fra integration til intervention", [www.kunsten.nu.dk](http://www.kunsten.nu.dk) d. 28-10-2013: <http://kunsten.nu/journal/fra-intervention-til-integration/>. Lokaliseret d. 6-1-2017.

Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel 1998

Brandt, Charlotte Bagger; Amalie Frederiksen (red.): *Placemaking – kunst, borgerinddragelse, byudvikling*, Råderum 2016

Brøns, Marianne: "Fortegnelse over nyere danske vægudsmykninger", in *Signum* 2. årgang nr. 4, Gyldendal 1962, pp. 41-50

Bygningsstyrelsen: "Hvem er vores kunder? Universiteterne", [www.bygst.dk](http://www.bygst.dk): <https://www.bygst.dk/om-os/hvem-er-vores-kunder/universiteterne/>. Lokaliseret d. 28-4-2017.

Bækgaard, Bjarne, & Ane Hejlskov Larsen (red.): *Stedet II. Et projekt om fremtidens udsmykninger – hvor og hvordan?*, København: Statens Kunstfond Det Billedkunstneriske Udsmykningsudvalg 1998

Dalgaard, Bente; Mogens N. Pedersen (red.): *Kunst på Syddansk Universitet*, Syddansk Universitetsforlag 2007

Dansk Kooperativ kunst: *Billedkunst som udsmykning*, Odense: Dansk Kooperativ kunst 1986

Deutsche, Rosalyn: *Evictions – Art and Spatial Politics*, Cambridge og London: The MIT Press 1998 (1996)

Doherty, Claire (red.): *Out of Time – Out of Place. Public Art Now*, Art / Books Publishing Ltd. 2015

Dolmer, Jane Løvschall; Trine Møller Madsen: *Kunst på stedet. 27 udsmykninger i dansk arkitektur*, København: Arkitektens Forlag 2012

Duelund, Peter: "Cultural Policy in Denmark", in *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 31:1, 2001, pp. 34-56

Duelund, Peter: *Den danske kulturmodel*, Århus: Klim 1995

Duelund, Peter: "Nordic cultural policies: A critical view", in *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 14, No. 1, February 2008, pp. 7-24

Eco, Umberto: "Det åbne værks poetik", in *Æstetiske teorier*, Jørgen Dehs (red.), Odense Universitetsforlag 1995, pp.101-124

Fairclough, Norman: *Critical discourse analysis: The critical study of language*, London: Addison Wesley Longman Ltd. 1997 (1995)

Fairclough, Norman: *Discourse and Social Change*, Cambridge: Polity Press 1996 (1992)

Flyvbjerg, Bent: "Five Misunderstandings About Case-Study Research", in *Qualitative Inquiry*, Vol. 12, No. 2, April 2006, pp. 219-254

Fuchs, Anneli: "For samfundet, kunstneren eller kunsten?", in *Kunstakademiet 1754-2004* (Bind II), Fuchs, Anneli, & Salling, Emma (red.), København: Det kongelige akademi for de skønne kunster & Arkitektens Forlag 2004, pp. 9-77

Gade, Rune, & Camilla Jalving: *Nybrud: dansk kunst i 1990erne*, København: Aschehoug 2006

Gaskell, George: "Individual and Group Interviewing", in *Qualitative Researching With Text, Image And Sound – A Practical Handbook*, Bauer, Martin W., & Gaskell, George (red.), London: SAGE Publications Ltd. 2002 (2000), pp. 38-56

Gormsen, Cecilie: "Overblik: Her er arbejdspladserne, der skal flyttes ud", [www.altinget.dk](http://www.altinget.dk) d. 1-10-2015: <http://www.altinget.dk/artikel/overblik-her-er-arbejdspladserne-der-skal-flyttes-ud>. Lokaliseret d. 9-1-2017.

Gough, Brendan: "Deconstructing reflexivity", in *Reflexivity: A Practical Guide for Researchers in Health and Social Sciences*, Finlay, Linda, & Gough, Brendan (red.), Oxford: Blackwell 2004, pp. 21-35

Grut, Ulla: *Kunsten i samfundet. Udsmykning og kunststøtte i Danmark 1980-90*, København: Borgen 1995

Habermas, Jürgen: *Borgerlig offentlighed*, København: Informations Forlag 2009 (1962)

Habermas, Jürgen: "Öffentlichkeit. (Ein Lexikonartikel)", in *Fischer Lexikon*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1978 (1964), pp. 220-27

Hammersley, Martyn: *Questioning Qualitative Inquiry*, London: SAGE Publications Ltd. 2008

Hansen, Elle-Mie Ejdrup: "Welcome – Velkommen. A concept for visitor's entrance at Vestre Fængsel", <http://www.ejdruphansen.dk/welcome-velkommen/>. Lokaliseret d. 17-10-2016.

"'Hemmelig' kunst for millioner", in *Ekstra Bladet*, 15-8-2016, pp. 14-15

Hjort, Øystein; Hannemarie Ragn Jensen; Peter Schandorf: *Kundskabens huse: Kunst på Københavns Universitet*, Københavns Universitet 2002

Iversen, Marie Kølbæk: "Værkbeskrivelse for Marie Kølbæk Iversen Les Lumières et La Chauve-Souris" (upubliceret tekst)

Jeppesen, Mia Fihl: *Kulturen, kunsten og kronerne – Kulturpolitik i Danmark 1961-2001*, København: Akademisk Fokus 2002

Jakobsen, Henrik Plenge: "Kunstneren om værket", upubliceret formidlingstekst om værket *Africa Control*, ophængt i Trafiktårnet Øst, Banedanmark

Jakobsen, Ole Bak: "Fra udsmykninger til integreret kunst", [www.kopenhagen.dk](http://www.kopenhagen.dk), d. 6-1-2017. <https://kunsten.nu/journal/udsmykninger-integreret-kunst/>. Lokaliseret d. 20-4-2017.

Jalving, Camilla: "Sporarbejde – Om det stedsspecifikke i Signe Guttormsens integrerede kunst", in *Signe Guttormsen: Gæstfrit*, København: Forlaget Ekbátana 2017, upagineret

Jalving, Camilla (red.): *Stedsans – 25 indgange til kunsten derude*, København: Strandberg Publishing 2014

Jastram, Torben: "Forenkling af udbudsregler kan være på vej", in *Dagens Byggeri* d. 28-4-2016: <http://www.dagensbyggeri.dk/artikel/89538-forenkling-af-udbudsregler-kan-vaere-pa-vej>. Lokaliseret d. 22-8-2016.

Just, Rasmus: "DF vil lade handicappede udsmykke nyt akutsygehus", in *JydskeVestkysten* d. 9-2-2014: <http://www.jv.dk/artikel/1672930:Indland--DF-vil-lade-handicappede-udsmykke-nyt-akutsygehus>. Lokaliseret d. 21.8.2016

Jørgensen, Henrik N.: "Projektredegørelse for kunstprojekt til Statsfængslet Søbysøgård", [www.vores.kunst.dk](http://www.vores.kunst.dk) 2015: <http://vores.kunst.dk/da/objects/details/13716/12-relieffer-til-statsfngslet-sbysgard?ctx=6e971031-a4e3-497f-9053-ca91309887dc&idx=6#imagetop>. Lokaliseret d. 5-12-2016.

Jørgensen, Marianne Winther, & Louise Phillips: *Diskursanalyse som teori og metode*, Roskilde Universitetsforlag 2013 (1999)

"'Kammer' – Videoinstallation til KUA 2 – Det Humanistiske fakultet", [www.vores.kunst.dk](http://www.vores.kunst.dk): <http://vores.kunst.dk/da/objects/details/13948/kammer;jsessionid=4C1700B87427B1C6A4865E68722DF9C7?ctx=0bc75905-a3c5-464b-a318-0f4f0619cc5d&idx=1>. Lokaliseret d. 21-4-2017.

Kampe, Katrine: *Karin Lind* (kat.), Kunstmuseet Brundlund Slot 2016

Kester, Grant H.: *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley: University of California Press 2014 (2004)

København: "Camilla Rasborg på Aalborg Universitet Esbjerg", [www.kopenhagen.dk](http://www.kopenhagen.dk) d. 14-12-2015: <http://kopenhagen.dk/magasin/magazine-single/article/camilla-rasborg-paa-aalborg-universitet-esbjerg/>. Lokaliseret d. 20-4-2017.

Kreiner-Møller, Jørgen: *Fra kunstnerens værksted til det offentlige rum*, København: Forlaget Vandkunsten 2015



Kristensen, Jens Tang: *Når linjer trækkes op, skabes der afstand. En ny socialkunsthistorisk analyse af Linien IIs placering og status i den danske kunsthistorie, belyst ud fra en undersøgelse af gruppens forhold til avantgarderne som kunstnerisk strategi og politisk intervention*, Upubliceret ph.d.-afhandling, Københavns Universitet og Sorø Kunstmuseum 2016

Krogh, Leila: *Kunst i rummet. Monumentaludsmykning i Danmark 1964-1988*, København: Borgen 1989

Krogh, Leila (red.): *Stedet? Projekt billedkunstneren foreslår en lokalitet*, København: Statens Kunstfond Udsmykningsudvalget 1992

*Kulturpolitisk redegørelse. April 1981*, København: Ministeriet for kulturelle anliggender 1981

*Kulturpolitisk redegørelse. Maj 1984*, København: Ministeriet for kulturelle anliggender 1984

*Kunst, Demokrati og Det offentlige rum*, København: Akademiraadet 1997

”Kunsten at skabe forankring. Om deltagelse i og formidling af kunstprojekter i det offentlige rum. Et inspirationskatalog”, København: Statens Kunstfond/Kulturstyrelsen 2015

Kryger, Karin: ”’Græsk stil’ eller ’Alle fortidens stilarter’?”, in *Kunstakademiet 1754-2004* (Bind II), Fuchs, Anneli, & Salling, Emma (reds.), København: Det kongelige akademi for de skønne kunster & Arkitektens Forlag 2004, pp. 187-253

Kwon, Miwon: *One Site after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge og London: The MIT Press 2002

Lacan, Jacques: "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", in Lacan, Jacques: *Écrits. A Selection*, Alan Sheridan (trans.), London og New York: Routledge Classics 2001 (1949), pp. 1-8

Laclau, Ernesto; Chantal Mouffe: *Hegemoni and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, New York og London: Verso 2001 (1985)

Langsted, Jørn: *Spændvidder*, Kulturpolitisk forskningscenter 2010

Lauring, Palle; Thorkild Hansen; Erik Aalbæk Jensen: *Omkring Statens Kunstfond*, København: Stjernebøgerne Vintens Forlag A/S 1965

Lind, Karin: "Kunstneren om værket", [www.vores.kunst.dk:  
http://vores.kunst.dk/da/objects/details/13640/rotation-af-mennesker-og-landskab?ctx=3510e7d0-2fe7-4b8e-97b3-16ac72939b27&idx=1](http://vores.kunst.dk/da/objects/details/13640/rotation-af-mennesker-og-landskab?ctx=3510e7d0-2fe7-4b8e-97b3-16ac72939b27&idx=1). Lokaliseret d. 1-12-2016

Llambias, Pablo Henrik: *Rådhus*, København: Gyldendal 2002 (1997)

Llambias, Pablo Henrik: "Hvorfor ser vores rådhus ud som de gør?", in *Arbejderhistorie* nr. 1 1999, pp. 60-69.

Lorentzen, Karsten: "Er kunst vigtigere end mad?", in *Dansk Folkeblad* nr. 1. feb. 2014, 18. årgang

Lykkeberg, Toke: "Tobias Rehberger udsmykker universitet", *Kopenhagen*, d. 15-09-2014: <http://kopenhagen.dk/magasin/magazine-single/article/tobias-rehberger-udsmykker-universitet>. Lokaliseret d. 6-12-2016.

Meisl, Karin; Peter Tybjerg (red.): *Udsmykning i byggeriet*, Odense: Kunstnernes Kooperative Sammenslutning 1988

Mouffe, Chantal: "Art as an Agonistic Intervention in Public Space", in *Open* No. 14 2008, pp. 6-15

Mouffe, Chantal: "Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism?", in *Social Research*, 0037783X, Fall 99, Vol. 66, Issue 3

Nielsen, Sabine Dahl: *Kunst i storbyens offentlige rum. Konflikt og forhandling som kritiske politiske praksisser*, upubliceret ph.d.-afhandling, Københavns Universitet 2015. Upubliceret. Antaget til udgivelse på forlaget Tusculanum

Nielsen, Henrik Kaare: "Cultural policy and evaluation of quality", in *International Journal of Cultural Policy*, 9:3 2003, pp. 237-245

Norman, Nils: "Uddannelse afskrevet – om Skolen for Mur og Rum", in *Billedkunstneren* nr. 1 2017, pp. 15-17

Pedersen, Lotte S. Lederballe: "Kunsten omkring os", [www.kunsten.nu](http://www.kunsten.nu).  
<https://kunsten.nu/journal/kunsten-omkring-os/>. Lokaliseret d. 18-4-2017

Pedersen, Ove K.: *Konkurrencestaten*, København: Hans Reizels Forlag 2015 (2011)

*Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 17 2017: "Den sociale vending i historisk perspektiv"

"Programme Contemporary Art Days 2015: Between Dissent and Discipline – Art and Public Space",  
<http://www.trippus.se/web/presentation/web.aspx?evid=zLXQmte/eRblmFa63Jgvcw==&ecid=Pm3iGT8Oo5RASbHC8TWrzA==&ln=swe&emid=44uwqK5z1VyJQHTmCDqSeA==&view=info&page&template=desktop>. Lokaliseret d. 14-12-2016.

Rausch, Aage: *Staten og kunstnerne. Bevillinger og meninger under enevælde og folkestyre*, Universitetsforlaget i Aarhus 1968

"Reach Out – et inspirationskatalog. - Naviger i brugerinddragelse og brugerdrevet innovation", København: Center for Kultur- og Oplevelsesøkonomi / Kulturministeriet 2012,  
[http://kum.dk/uploads/tx\\_templavoila/reachout2012.pdf](http://kum.dk/uploads/tx_templavoila/reachout2012.pdf). Lokaliseret d. 5-1-2017.

Rear, David: "Laclau and Mouffe's Discourse Theory and Fairclough's Critical Discourse Analysis: An Introduction and Comparison", 2013, [www.academia.edu](http://www.academia.edu):  
[http://www.academia.edu/2912341/Laclau\\_and\\_Mouffe\\_s\\_Discourse\\_Theory\\_and\\_Faircloughs\\_Critical\\_Discourse\\_Analysis\\_An\\_Introduction\\_and\\_Comparison](http://www.academia.edu/2912341/Laclau_and_Mouffe_s_Discourse_Theory_and_Faircloughs_Critical_Discourse_Analysis_An_Introduction_and_Comparison). Lokaliseret d. 23-4-2017.

*Regeringsgrundlag: Marienborgaftalen* 2016. *For et friere, rigere og mere trygt Danmark*, København: Statsministeriet 2016, [www.regeringen.dk](http://www.regeringen.dk):

[https://www.regeringen.dk/media/2711/final02\\_regeringsgrundlag2016\\_upload.pdf](https://www.regeringen.dk/media/2711/final02_regeringsgrundlag2016_upload.pdf). Lokaliseret d. 9-1-2017.

"Rådgivning om kunst i statsligt byggeri", [www.kunst.dk](http://www.kunst.dk):  
<http://www.kunst.dk/kunstmraader/billedkunst/initiativer/et-kunstprojekt-i-praksis/kunstcirkulaeret/>. Lokaliseret d. 20-4-2017.

Schepelern, Peter & Vibeke Jakobsen (red.): *Statens Kunstfond 1964-2004*, København 2006

Schröter, Jacqueline: "Big screen at Humanities' KUA is an art installation", in *University Post* d. 3-9-2015, <https://uniavisen.dk/en/big-screen-at-humanitieskua-is-an-art-installation/>. Lokaliseret d. 20-4-2017.

Sennett, Richard: *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*, London og Boston: Faber and Faber 1996 (1994)

Situations: "About Situations - Growing extraordinary art experiences out of place", [www.situations.org](http://www.situations.org): <http://www.situations.org.uk/about/>. Lokaliseret d. 14-12-2016.

Situations: *The New Rules of Public Art*, Bristol: Situations 2013

Situations: "The New Rules of Public Art inspiring thousands", [www.situations.org](http://www.situations.org):  
<http://www.situations.org.uk/overwhelming-response-new-rules-public-art/>. Lokaliseret d. 13-12-2016.

Stubgaard, Jørgen: *Kunstfonddebatten 65 - En hvidbog*, København: Rhodos 1968

Sørensen, Anne Scott: ”’Deltagelse’ som kulturpolitisk strategi og institutionel kulturformidling”, in *Aktuel forskning – Institut for Kulturvidenskaber*, særnummer december 2015 (webudgave): <http://static.sdu.dk/mediafiles//8/0/1/%7B80171A03-B7F2-4B29-82CF-533B8BB95867%7D2%20Anne%20Scott.pdf>. Lokaliseret d. 20-4-2017.

Thompson, Nato (red.): *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, Cambridge og London: The MIT Press 2012

Time, Creative: ”About the Creative Time Summit”, [www.creativetime.org](http://www.creativetime.org): <http://creativetime.org/summit/about-the-summit/>. Lokaliseret d. 14-12-2016.

”Tobias Rehberger (Southmead Hospital)”, Art and the Public Realm Bristol [www.aprb.co.uk](http://www.aprb.co.uk): <http://aprb.co.uk/projects/all-projects/2014/southmead-hospital-tobias-rehberger>. Lokaliseret d. 28-4-2017.

”Udsmykningsopgave til Roskilde Universitet (RUC) i forbindelse med opførelsen af en ny laboratoriebygning”: <https://www.bygst.dk/media/212962/Skitse-Eva-Steen-Christensen.pdf>. Lokaliseret d. 21-11-2016.

Vad, Poul: ”Nyere dansk vægkunst”, in *Signum* 2. årgang nr. 4, Gyldendal 1962, pp. 10-26

Villesen, Gitte: ”Historier fra Gambia”, [www.vores.kunst.dk](http://www.vores.kunst.dk): <http://vores.kunst.dk/da/objects/details/12380/telling-and-retelling?ctx=24fff0d7-468f-439f-be6f-91f6bf539206&idx=0>. Lokaliseret d. 4-1-2017.

Villesen, Gitte: "How we met", <http://www.telling-and-retelling.com/>. Lokaliseret d. 3-1-2017.

Østerby, Anette: *Staten, kunstnerne og støtten – Kunststøttelovene som kampplads*, upubliceret afhandling master i offentlig ledelse, CBS 2013

Østerby, Anette (red.): *City Space – Skulpturer og installationer udført til København 96* (kat.), København 1996

Aagesen, Dorthe: "Mellem tradition og modernitet. Billedkunst 1900-1954", in *Kunstakademiet 1754-2004* (Bind I), Fuchs, Anneli, & Salling, Emma (reds.), København: Det kongelige akademi for de skønne kunster & Arkitektens Forlag 2004, pp. 255-319

## Rapporter og evalueringer

"Evaluering af Lov om offentlig byggevirkksomhed", Deloitte for Transport-, Bygnings- og Boligministeriet, sep. 2016, <https://www.bygst.dk/lovstof/lob-lov-om-offentlig-byggevirkksomhed/evaluering-af-lov-om-offentlig-byggevirkksomhed/>. Lokaliseret d. 16-5-2017.

"Integreret kunst – bygninger. Evaluering af proces omkring integreret kunst i byggeri Pilotprojekt, SDU og LIFE", Universitet- og Bygningsstyrelsen 2011, [www.bygst.dk](http://www.bygst.dk): <https://www.bygst.dk/media/21252/Integreret-kunst-i-bygninger.pdf>. Lokaliseret d. 20-4-2017.

"Kunsten ud i det offentlige rum", Kulturministeriet & By- og Boligministeriet, København 1999

"Kunst i det offentlige rum: Nationalt overblik over offentlig økonomi, praksis og formål", konsulentfirmaet Manto A/S på vegne af Statens Kunstfond 2015:  
[http://www.kunst.dk/fileadmin/\\_kunst2011/user\\_upload/Dokumenter/Billedkunst/Kunst\\_i\\_det\\_offentlige\\_rum/Kunst\\_i\\_det\\_offentlige\\_rum.pdf](http://www.kunst.dk/fileadmin/_kunst2011/user_upload/Dokumenter/Billedkunst/Kunst_i_det_offentlige_rum/Kunst_i_det_offentlige_rum.pdf). Lokaliseret d. 20-4-2017.

"Kunststøtteudvalgets rapport om det statslige kunststøttesystem", Kulturministeriet 2011:  
[http://kum.dk/uploads/tx\\_templavoila/Kunststotteudvalgets\\_rapport\\_sept2011.pdf](http://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Kunststotteudvalgets_rapport_sept2011.pdf). Lokaliseret d. 20-4-2017.

### **Upublicerede vejledninger**

Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse: "Kunstpolitik for Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelses forvaltning af cirkulære nr. 9067 af 17. februar 2004 om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri", 2012/2017

Forsvarsministeriets Ejendomsstyrelse: "Procedure for forvaltning efter Kunstkirkulærets bestemmelser på Forsvarsministeriets myndighedsområde", 2017

Hansen, Peter Birk; Lone Høyer Hansen; Peter Holst Henckel; Kjeld Vindum; Torben Schønher; Camilla Hedegaard Møller; Sara Almstrup Wille-Jørgensen (red.): *Vejledning i integreret kunst – universiteter*, Bygningsstyrelsen 2012

### **Love og bekendtgørelser (inkl. forberedende arbejder, betænkninger, vejledninger etc.)**

"Anden (sidste) behandling af beslutningsforslag B 67: Forslag til folketingsbeslutning om kunstnerisk udsmykning af statens bygninger", in *Folketingstidende – Forhandlingerne i folketingsåret 1982-83 VIII*: 11882-11883



Bekendtgørelse om kunst i det offentlige rum (BEK nr 592 af 14/05/2013)

Bekendtgørelse af museumsloven (LBK nr 358 af 08/04/2014)

”Beslutningsforslag nr. B 67, 1983: Forslag til folketingsbeslutning om kunstnerisk udsmykning af statens bygninger”, Bemærkninger til forslaget, d. 9-2-1983, Folketingsåret 1982-83, Blad nr. 414

*Betænkning om Billedkunst*, Udvalget for billedkunst, Kulturministeriet 1998

”Betænkning over Forslag til folketingsbeslutning om kunstnerisk udsmykning af statens bygninger” d. 11-5-1983, Folketingsåret 1982-83, Blad nr. 722

Cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri (CIR nr 199 af 23/12/1983)

Cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri m.v. (CIR nr 9067 af 17/02/2004)

”Forespørgsel nr. F 24”, in *Folketingstidende – Forhandlingerne i folketingsåret 1982-83 VII*: 10127. (anmeldt d. 13. april 1983 og besvaret d. 3. maj samme år)

”Første behandling af beslutningsforslag B 67: Forslag til folketingsbeslutning om kunstnerisk udsmykning af statens bygninger” d. 11-3-1983, in *Folketingstidende – Forhandlingerne i folketingsåret 1982-83 VI*: 7527-7542

Folketingstidende 1963/64 tillæg A, spalte 919

Lov om billedkunst (LOV nr 400 af 21/05/2001)

[Lov om billedkunst og kunstnerisk formgivning](#) (LOV nr 457 af 08/05/2013)

Lov om offentlig byggevirkksomhed (LOV nr 623 af 14/06/2011)

Lov om statens byggevirkksomhed m.v. (LOV nr 228 af 19/05/1971)

Lov om oprettelse af Statens Kunstfond og Eckersberg-Thorvaldsenfondet (Lov nr. 133 af 25. maj 1956)

Lov om ændring af lov om oprettelse af Statens Kunstfond og Eckersberg-Thorvaldsenfondet (Lov nr. 169 af 16. maj 1962)

Lov om Statens Kunstfond (Lov nr. 170 af 27. maj 1964)

Lov om ændring af lov om Statens Kunstfond (Lov nr. 210 af 31. maj 1968)

Lov om Statens Kunstfond (Lov nr. 275 af 18. juni 1969)

Lov om ændring af lov om Statens Kunstfond (Lov nr. 36 af 26. januar 1973)

Lov om ændring af lov om Statens Kunstfond (Lov nr. 195 af 29. marts 1974)

Lov om ændring af lov om Statens Kunstfond (Lov nr. 57 af 25. februar 1976)

Lov om ændring af lov om Statens Kunstfond (Lov nr. 200 af 18. maj 1977)

Lov om Statens Kunstfond (Lov nr. 163 af 12. april 1978)

Lov om ændring af lov om Statens Kunstfond (LOV nr 275 af 13/05/1987)

Lov om ændring af lov om Statens Kunstfond (LOV nr 1103 af 22/12/1993)

Lov om ændring af lov om Statens Kunstfond (Lov nr. 294 af 24. april 1996)

[Lov om ændring af lov om Statens Kunstfond \(Igangsætningsstipendier til skabende kunstnere\)](#) (LOV nr 1096 af 29/12/1997)

[Lov om ændring af lov om Statens Kunstfond \(Ophør af igangsætningsstipendier\)](#) (LOV nr 338 af 14/05/2003)

[Lov om ændring af lov om Kunstrådet og lov om Statens Kunstfond](#) (LOV nr 511 af 12/06/2009)

Lov om Statens Kunstfonds virksomhed (LOV nr 457 af 08/05/2013)

Skriftlig fremsættelse af lovforslag: "Forslag til lov om oprettelse af Statens Kunstfond og Eckersberg-Thorvaldsenfondet" in *Sortebog* 1956

Vejledning for bygherre – Forskrifter og generelle retningslinjer for offentlig byggevirk-somhed (VEJ nr 73 af 02/12/2008)

Vejledning til cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri m.v. (VEJ nr 9189 af 31/03/2015)

## **Årsberetninger**

*Statens Kunstfond – Beretning for tiden til 31. marts 1959*

*Statens Kunstfond: Årsberetning I 1964-65 - Statens Kunstfond. Beretning XXVIII 1. januar – 31. de-cember 1992*

Statens Kunstfonds årsberetninger 1993-2013, [www.kunst.dk](http://www.kunst.dk):  
<http://www.kunst.dk/publikationer/statens-kunstfonds-publikationer/aarsberetninger-statens-kunstfond-arkiv/>. Lokaliseret d. 28-4-2017.

*Statens Kunstfonds årsberetning 2014*, [www.kunst.dk](http://www.kunst.dk):  
[http://www.kunst.dk/fileadmin/\\_kunst2011/user\\_upload/Dokumenter/Kunstfonden/AArsberetninger/Aarsberetning\\_2014.pdf](http://www.kunst.dk/fileadmin/_kunst2011/user_upload/Dokumenter/Kunstfonden/AArsberetninger/Aarsberetning_2014.pdf). Lokaliseret d. 28-4-2017.

*Statens Kunstfonds årsberetning 2015*, [www.kunst.dk](http://www.kunst.dk):  
[http://www.kunst.dk/fileadmin/\\_kunst2011/user\\_upload/Dokumenter/Kunstfonden/AArsberetninger/Aarsberetning\\_2015.pdf](http://www.kunst.dk/fileadmin/_kunst2011/user_upload/Dokumenter/Kunstfonden/AArsberetninger/Aarsberetning_2015.pdf). Lokaliseret d. 28-4-2017.

## Ministerielle besvarelser og notater

”Boligudvalget 2010-11, offentligt, Besvarelse af spørgsmål 16 ad L 203 stillet af Boligudvalget den 5. maj 2011 efter ønske fra Thomas Jensen (S)”, af Økonomi- og Erhvervsminister Brian Mikkelsen d. 13-5-2011. [www.ft.dk](http://www.ft.dk):  
<http://www.ft.dk/samling/20101/lovforslag/l203/spm/16/svar/805842/997018.pdf>. Lokaliseret d. 18-4-2017.

”2013-14, offentligt, S 276 endeligt svar” fra Klima- Energi- og Bygningsminister Martin Lidegaard til Folketingets Lovsekretariat d. 30-10-2013, [www.ft.dk](http://www.ft.dk):  
<http://www.ft.dk/samling/20131/spoergsmaal/s276/svar/1084586/1294460.pdf>. lokaliseret d. 20-4-2017.

”Kulturudvalget, Alm. del - bilag 426, vedr. ’Revision af By- og Boligministeriets cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statslig byggeri’”, brev fra kulturminister Elsebeth Gerner Nielsen til Folketingets Kulturudvalg (udateret),  
[http://webarkiv.ft.dk/samling/19991/udvbilag/kuu/almdel\\_bilag426.htm](http://webarkiv.ft.dk/samling/19991/udvbilag/kuu/almdel_bilag426.htm). Lokaliseret d. 21-4-2017.

”Kulturudvalget 2012-13. KUU Alm. del endeligt svar på spørgsmål 192”, af Klima- Energi- og Bygningsminister Martin Lidegaard d. 22-10-2013, [www.ft.dk](http://www.ft.dk):  
<http://www.ft.dk/samling/20121/almdel/kuu/spm/192/svar/1082966/1292340/index.htm>. Lokaliseret d. 18.4.2017.

”Kulturudvalget 2012-13. KUU Alm. del endeligt svar på spørgsmål 193”, af Klima- Energi- og Bygningsminister Martin Lidegaard d. 22-10-2013, [www.ft.dk](http://www.ft.dk).  
<http://www.ft.dk/samling/20121/almdel/kuu/spm/193/svar/1082968/1292345.pdf>. Lokaliseret d. 18.4.2017.

"Kulturudvalget (Alm. Del – bilag 322) diverse (Offentligt)", notat af d. 30-5-1996 af Jytte Hilden til Kulturudvalget "om kulturpolitiske initiativer overfor de skabende kunstnere". [http://webarkiv.ft.dk/samling/19951/udvtilag/kuu/almdel\\_bilag322.htm](http://webarkiv.ft.dk/samling/19951/udvtilag/kuu/almdel_bilag322.htm). Lokaliseret d. 18-4-2017.

"Finansudvalget 2013-14. FIU Alm. del endeligt svar på Finansudvalgets spørgsmål nr. 221 (Alm. del) af 20. marts 2014, Offentligt", af Finansminister Bjarne Corydon d. 20-6-2014, <http://www.ft.dk/samling/20131/almdel/fiu/spm/221/svar/1144947/1382542.pdf>. Lokaliseret d. 20-4-2017.

"Finansudvalget 2013-14. FIU Alm. del endeligt svar på Finansudvalgets spørgsmål nr. 222 (Alm. del) af 20. marts 2014, Offentligt", af Finansminister Bjarne Corydon d. 20-6-2014, <http://www.ft.dk/samling/20131/almdel/fiu/spm/222/svar/1144948/1382544.pdf>. Lokaliseret d. 20-4-2017.

"Finansudvalget 2013-14. FIU Alm. del endeligt svar på spørgsmål 223, Offentligt", af Klima- Energi- og Bygningsminister Rasmus Helveg-Petersen d. 10-4-2014, <http://www.ft.dk/samling/20131/almdel/fiu/spm/223/svar/1128060/1357452.pdf>. Lokaliseret d. 20-4-2017.

## **Arkivalier**

"Africa Control. Udsmykningsforslag af Henrik Plenge Jakobsen til BaneDanmarks TCC Kontrolcenter-Øst", København d. 5-5-2013. Statens Kunstfonds sagsarkiv.

Brev af d. 15.12.1983 fra direktør Marius Kjeldsen, Boligministeriets Byggestyrelse, til departementschef Jørgen Harder Rasmussen, Ministeriet for kulturelle anliggender, og svar fra

Helvinn Høst Jensen p.v.a. J. Harder Rasmussen til M. Kjeldsen d. 22.12.1983. Rigsarkivet: byggestyr. 2. kt. j. nr. 1-24-83.

Kommentarer til udkast til cirkulæret d. 7.10.1983. Rigsarkivet: byggestyr. 2. kt. j. nr. 1-24-83.

Referat "fra erindring" d. 16-8-1983 af Jørgen Volsing. Rigsarkivet: byggestyr. 2. kt. j. nr. 1-24-83.

Notat af d. 26-1984 af Helvinn Høst Jensen, fuldmægtig, Ministeriet for kulturelle anliggender, 3. Kt. J. nr. HHJ/nc/b/021809. Rigsarkivet: Ministeriet for kulturelle anliggender j. nr. 3310-1-83

# Appendix til

## U/Skrevne regler

En undersøgelse af det kulturpolitiske fundament, de administrative rammer og den kunstfaglige legitimitet af kunstnerisk udsmykning under Kunstcirkulæret

Ph.d.-afhandling udarbejdet af Lotte Sophie Lederballe Pedersen

I et samarbejde mellem

Københavns Universitet og Slots- og Kulturstyrelsen

Afleveret ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab

Det Humanistiske Fakultet

Københavns Universitet





## Indholdsfortegnelse

### Oversigt

Realiserede udsmykninger 1. januar 2014 – 31. oktober 2016	1
--	---

### Værkillustrationer

III. 1. Mette Gitz-Johansen: <i>Kammer</i> , KUA2	6
III. 2. Signe Guttormsen: <i>Spor og spind</i> , Banedanmark Trafiktårnet Vest	7
III. 3. Milena Bonifacini: LIFE-bygn., Natur- og Biovidenskabeligt Fakultet, KU	8
III. 4. Eva Steen Christensen: <i>Double Circulation</i> , Laboratoriebygning, RUC	9
III. 5. Camilla Rasborg: <i>Syreplamager</i> og <i>Relief</i> , AAU Esbjerg	10
III. 6. AVPD: <i>Light Tower</i> , <i>Time Light</i> , <i>Gravity Lamp</i> , Skagen Skipperskole	11
III. 7. Marie Kølbæk Iversen: <i>Les lumières et la chauve-souris</i> , SDU Odense	12
III. 8. Elle-Mie Ejdrup Hansen: <i>Velkommen</i> , Vestre Fængsel	13
III. 9. Karin Lind: <i>Rotation af mennesker og landskab</i> , Naturstyrelsen, Fåborg	14
III. 10. Suada Ada Demirovic: <i>Viftepalme 1895</i> , Landsarkivet i Odense	15
III. 11. Annette Andreasen: <i>Bindingsværk patchwork</i> , Kriminalforsorgen, Hobro	16
III. 12. Marianne Grønnow: Elevatortårn, Retten i Aarhus	17
III. 13. Malene Bach: KEBMIN, Klima-, Energi- og Bygningsministeriet	18
III. 14. Henrik N. Jørgensen: 12 relieffer, Statsfængslet på Søbysøgård	19
III. 15. Tobias Rehberger: Campus Kolding, SDU Kolding	20
III. 16. Henrik Plenge Jakobsen: <i>Africa Control</i> , Banedanmark Trafiktårnet Øst	21
III. 17. Lars Bent Petersen: <i>Parked Camel</i> , Campus Roskilde	22
III. 18. Gitte Villesen: <i>Telling and Retelling</i> , Campus Roskilde	23

## Realiserede udsmykninger 1. januar 2014 - 31. oktober 2016

[illegible]

# Realiserede udsmykninger 1. januar 2014 - 31. oktober 2016

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
15	Syd- og Sønderjyllands Politi	Haderslev Politistation	René Roalf	1962	Vægudsmykning	2015	24.000			
16	KEBMIN	Slotsholmgade 2-6, Stormgade 2-6, 1470 København K	Steen Høyer og Signe Høyer	1945 & ?	Installation	2015	135.000			
17	Syd- og Sønderjyllands Politi	Esbjerg Politigård, Kirkegade 76, 6700 Esbjerg	Jørgen Carlo Larsen	1954	Installation	2015	457.000			
18	AAU	Institutterne Civil, BIO og Energy	Camilla Rasborg	1974	Vægudsmykning, glasudsmykning	2015	1.000.000			
19							<b>1.616.000</b>			
20										
21	Midt- og Vestjyllands Politi	Ringkøbing Politistation	Bente Merrild	1943	Maleri	2016	20.000			
22	Statens Arkiver	Landsarkivet i Viborg	Suada Demirovic	1980	Glasudsmykning	2016	20.000			
23	Statens Arkiver	Landsarkivet i Odense	Suada Demirovic	1980	Vægudsmykning	2016	52.000			
24	Kriminalforsorgen	Kriminalforsorgen i Kolding	Annette Andresen	1964	Vægudsmykning	2016				
25	Kriminalforsorgen	Kriminalforsorgen i Ringsted	Annette Andresen	1964	Vægudsmykning	2016	182.000			
26	Kriminalforsorgen	Kriminalforsorgen i Hobro	Annette Andresen	1964	Vægudsmykning	2016				
27	KU	Skovskolen i Nødebo	Alfio Bonanno	1947	Workshop + skulpturer	2016	200.000			

# Realiserede udsmykninger 1. januar 2014 - 31. oktober 2016

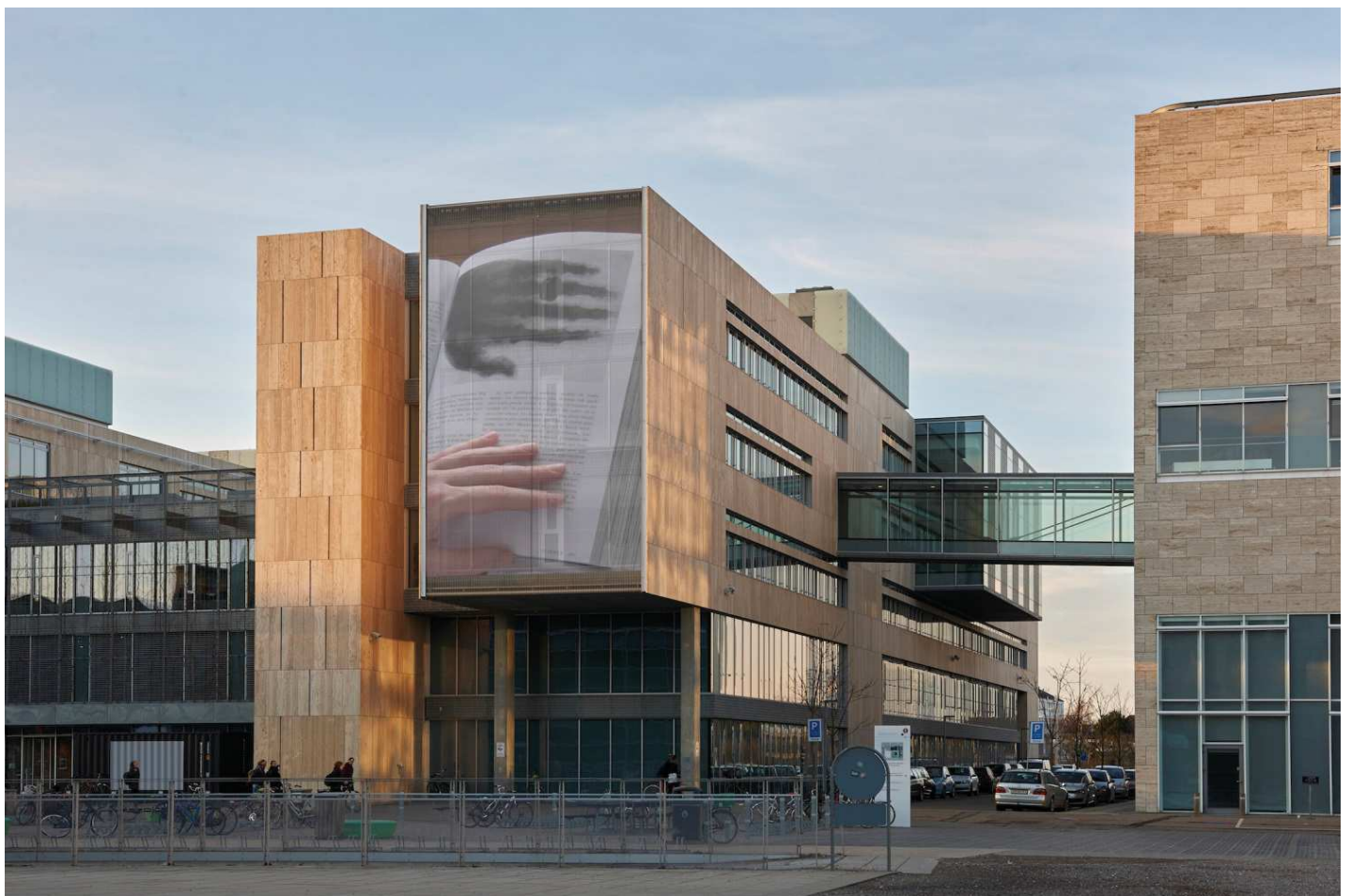
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
28	Københavns politi	Københavns Politigård	Puk Lippmann	1945	Installation	2016	319.000			
29	Domstolsstyrelsen	Retten i Århus	Marianne Grønnow	1962	Glasudsmykning	2016	537.000			
30	AAU	Institut for Energiteknik	Maria Zahle	1979	Skulptur, gulvudsmykning	2016	570.000			
31	KU	KUA2	Peter Callesen	1967	Skulptur	2016	700.000			
32	AU	Væksthus i Botanisk Have	Karin Lorentzen	1968	Skulptur	2016	740.000			
33	KU	Pharma Science Building	Ferdinand Ahm Krag	1977	Glasudsmykning	2016	1.100.000			
34	KU	Copenhagen Plant Science Centre	Milena Bonifacini	1963	Gulvudsmykning	2016	1.350.000			
35	SDU	Teknisk Fakultet, OU 44	Lise Nørholm	1961	Vægmaleri, glasudsmykning	2016	1.400.000			
36	SDU	Teknisk Fakultet, OU 42	Sophia Kalkau	1960	Skulptur, væg- og gulvudsmykning	2016	4.600.000			
37	KU	KUA2	Mette Gitz Johansen	1956	Facadeudsmykning	2016	6.184.000			
38							<b>17.774.000</b>			
39	<b>Statens Kunstfond</b>								<b>Statens Kunst-fond</b>	<b>Byg-herre</b>
40	Tornbjerg Gymnasium		Peter Holst Henckel	1966	Vægskulptur	2014	1.056.163	Heraf	719.663	336.500
41	Skagen Skipperskole		AVPD	1974	Lys, lampe, tårn, interaktivt	2014	1.448.651	Heraf	798.651	650.000

## Realiserede udsmykninger 1. januar 2014 - 31. oktober 2016

[illegible]

**Realiserede udsmykninger 1. januar 2014 - 31. oktober 2016**

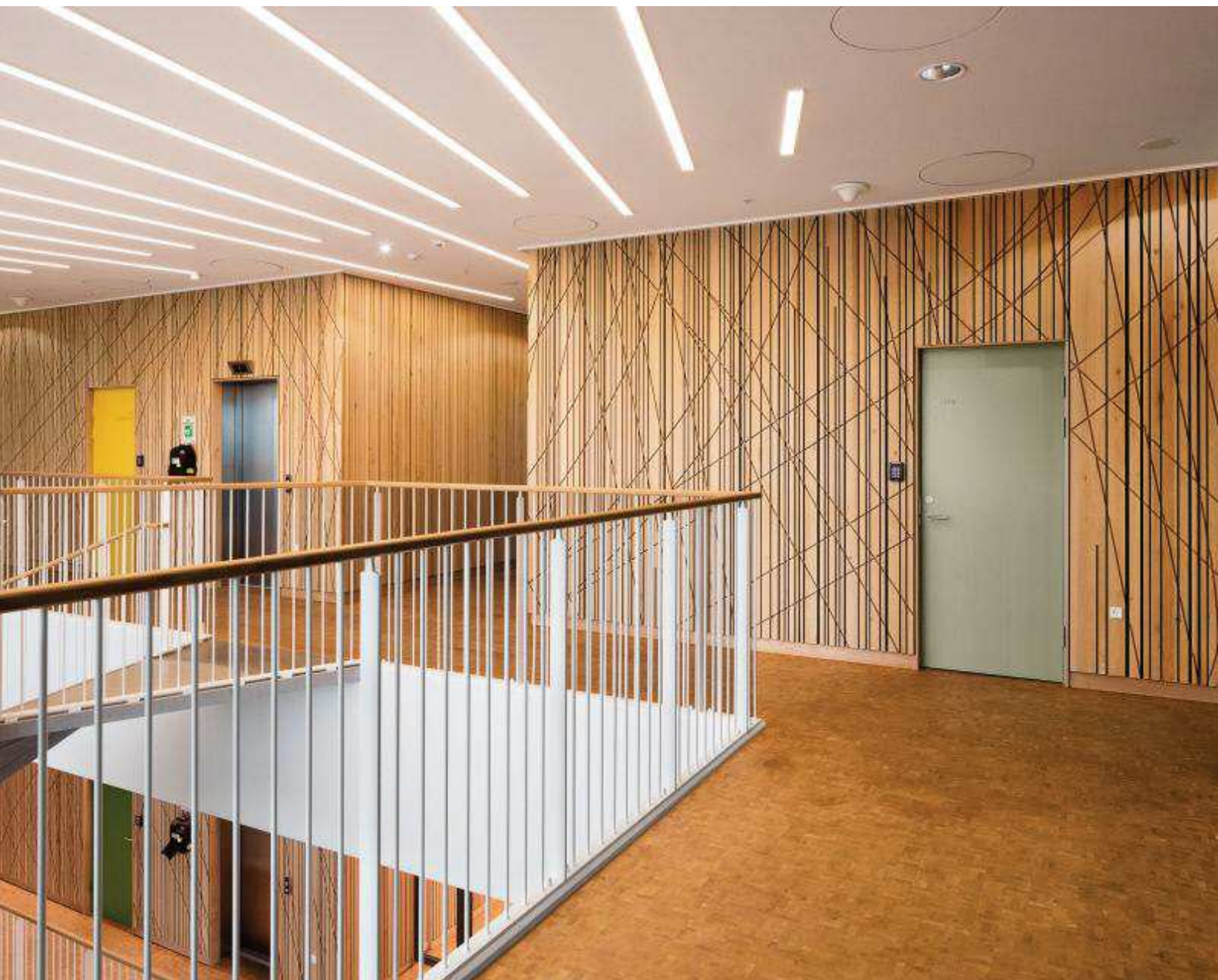
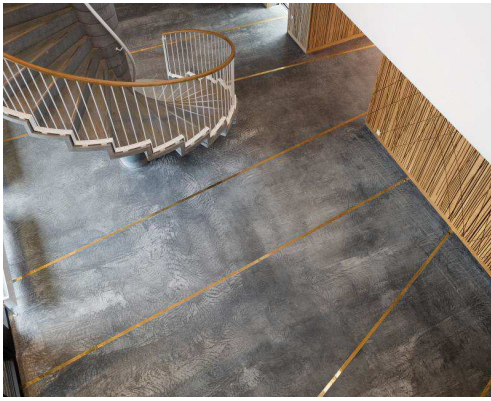
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
57	Søværnets flådestation Frederikshavn		Jørgen Agerbæk	1953	Maleri	2015	30.000			
58	Hjemmeværnet	Vandreudstilling	Mathilde Fenger	1977	14 malerier	2015	300.000			
59							<b>330.000</b>			
60										
61	Kastellet	Kommandantgården	Margrete Sørensen	1949	8 tavler, glas og spejl	2016	<b>500.000</b>			
62										
63									*Beløbet kan ikke opgives, da der er givet en samlet bevilling til flere værker i byggeri- et	*Beløbet kan ikke opgives, da der er beregnet en samlet sum til værker i byggeri- et



### ill. 1

Mette Gitz-Johansen: *Kammer*, 2016. Københavns Universitet KUA2  
Fotos: Mette Gitz-Johansen; Torben Petersen

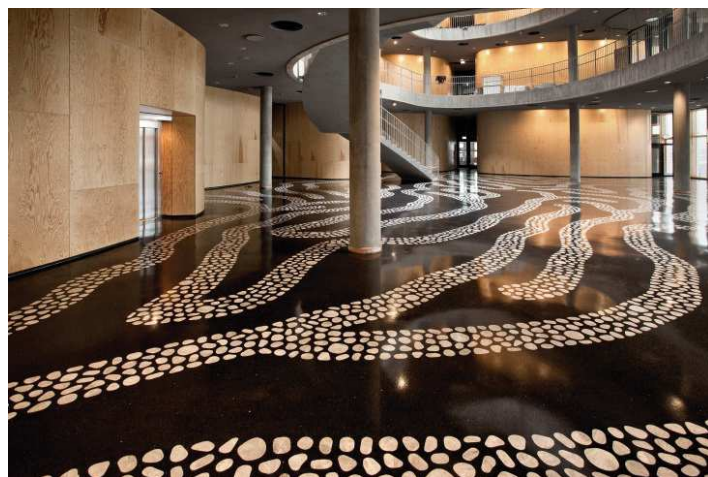
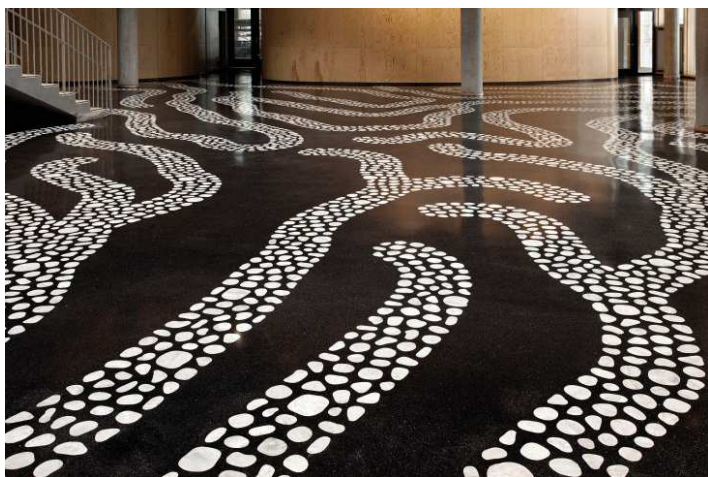
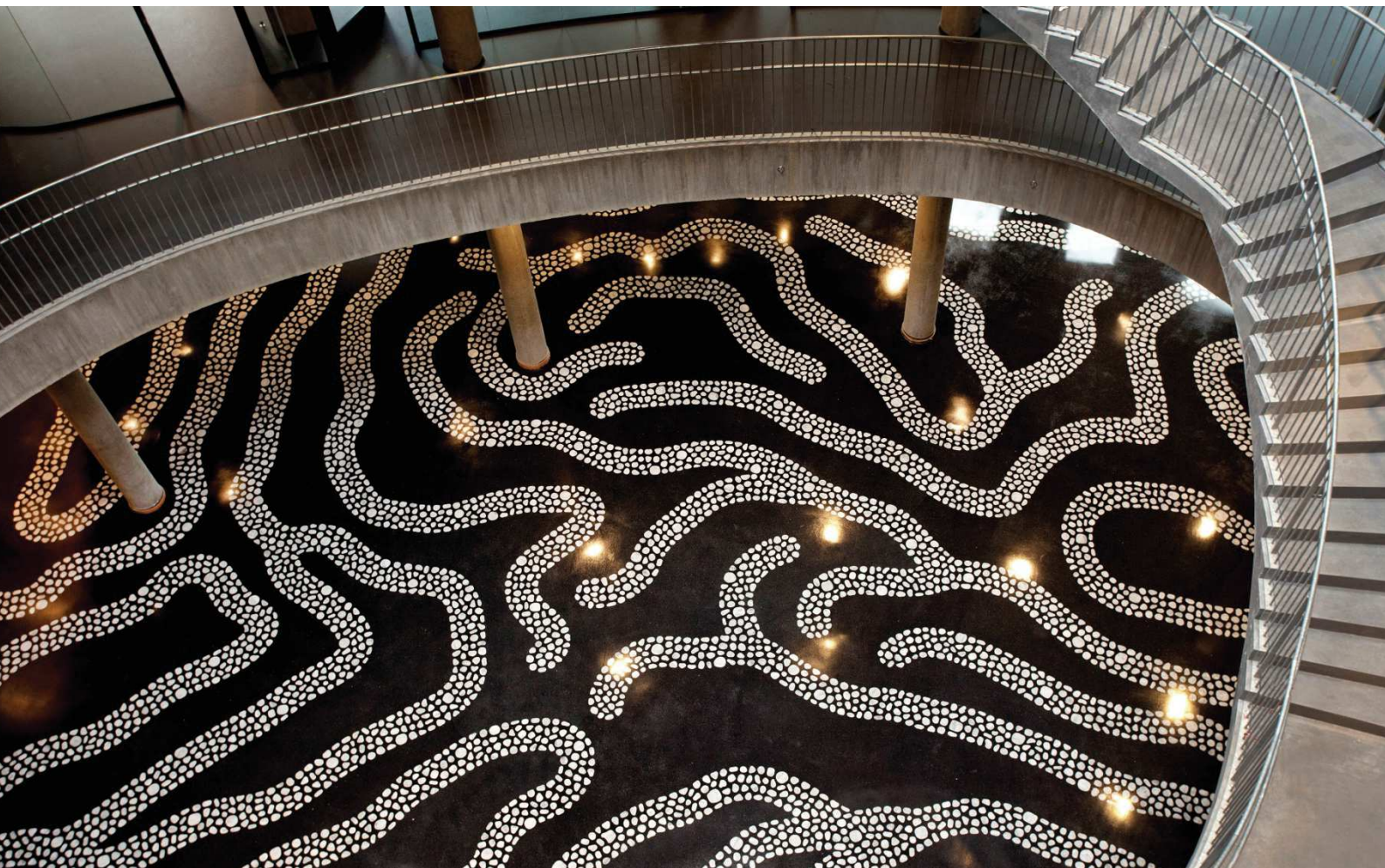




## ill. 2

Signe Guttormsen: *Spor og spind*, 2015. Banedanmark Trafiktårnet Vest  
Fotos: Jan Søndergaard





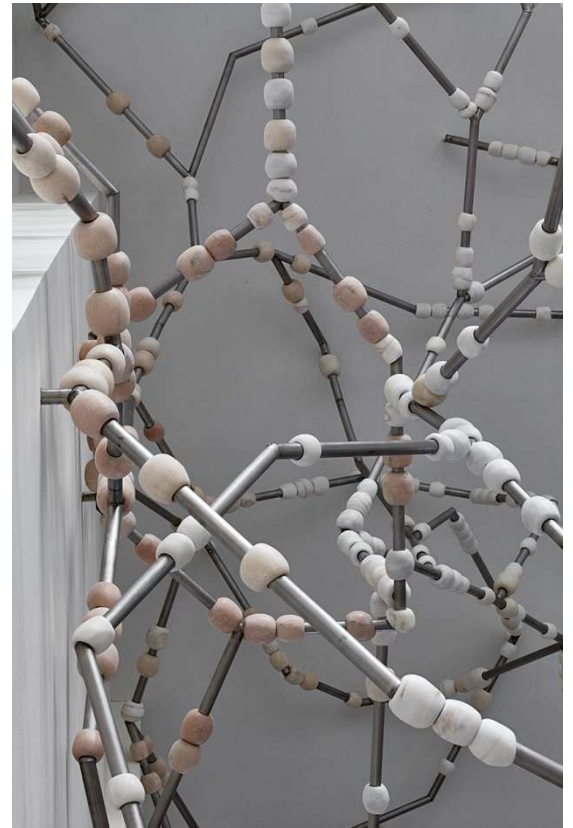
### ill. 3

Milena Bonifacini: LIFE-bygningen, 2016.

Det Natur- og Biovidenskabelige Fakultet, Københavns Universitet

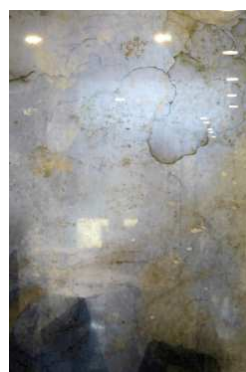
Fotos: Erling Lykke Jeppesen





**ill. 4**

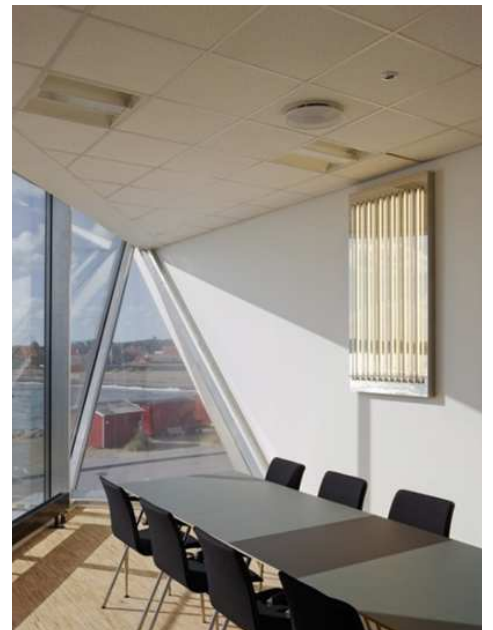
Eva Steen Christensen: *Double Circulation*, 2014. Laboratoriebygning, RUC  
Fotos: Pernille Klemp



### ill. 5

Camilla Rasborg: *Syreplamager* og *Relief*, 2015. AAU, Esbjerg  
Fotos: Thomas Mølvig





**ill. 6**

AVPD: *Light Tower, Time Light, Gravity Lamp*, 2014. Skagen Skipperskole  
Fotos: Adam Mørk



**ill. 7**

Marie Kølback Iversen: *Les lumières et la chauve-souris*, 2014. SDU, Odense  
Foto: Bygst





### ill. 8

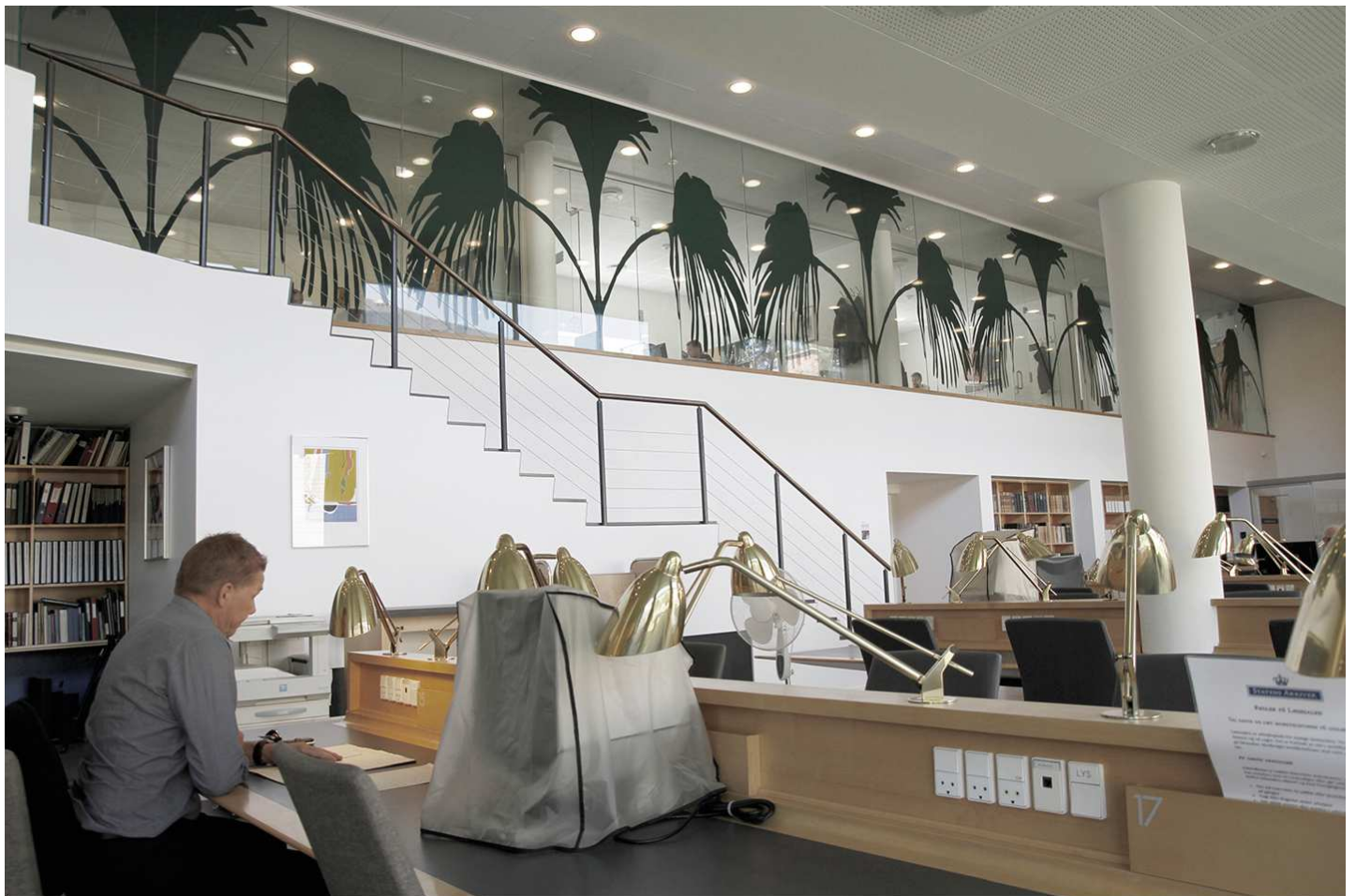
Elle-Mie Ejdrup Hansen: *Velkommen*, 2016. Vestre Fængsel  
Fotos: Anders Sune Berg



### ill. 9

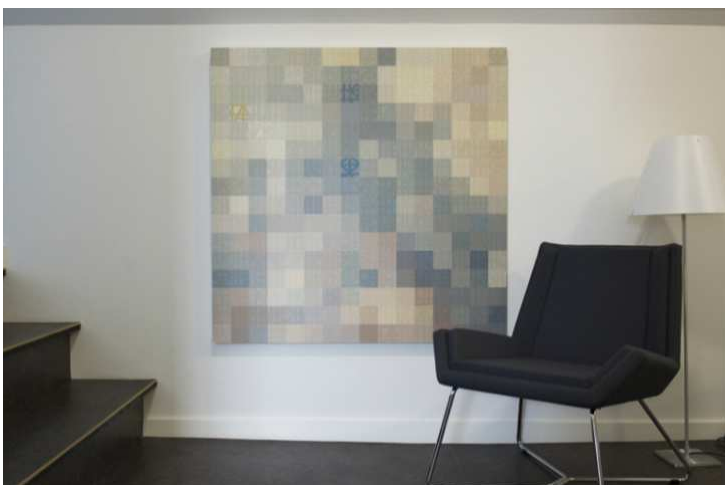
Karin Lind: *Rotation af mennesker og landskab*, 2015. Naturstyrelsen, Fåborg  
Fotos: Torben Petersen





**ill. 10**

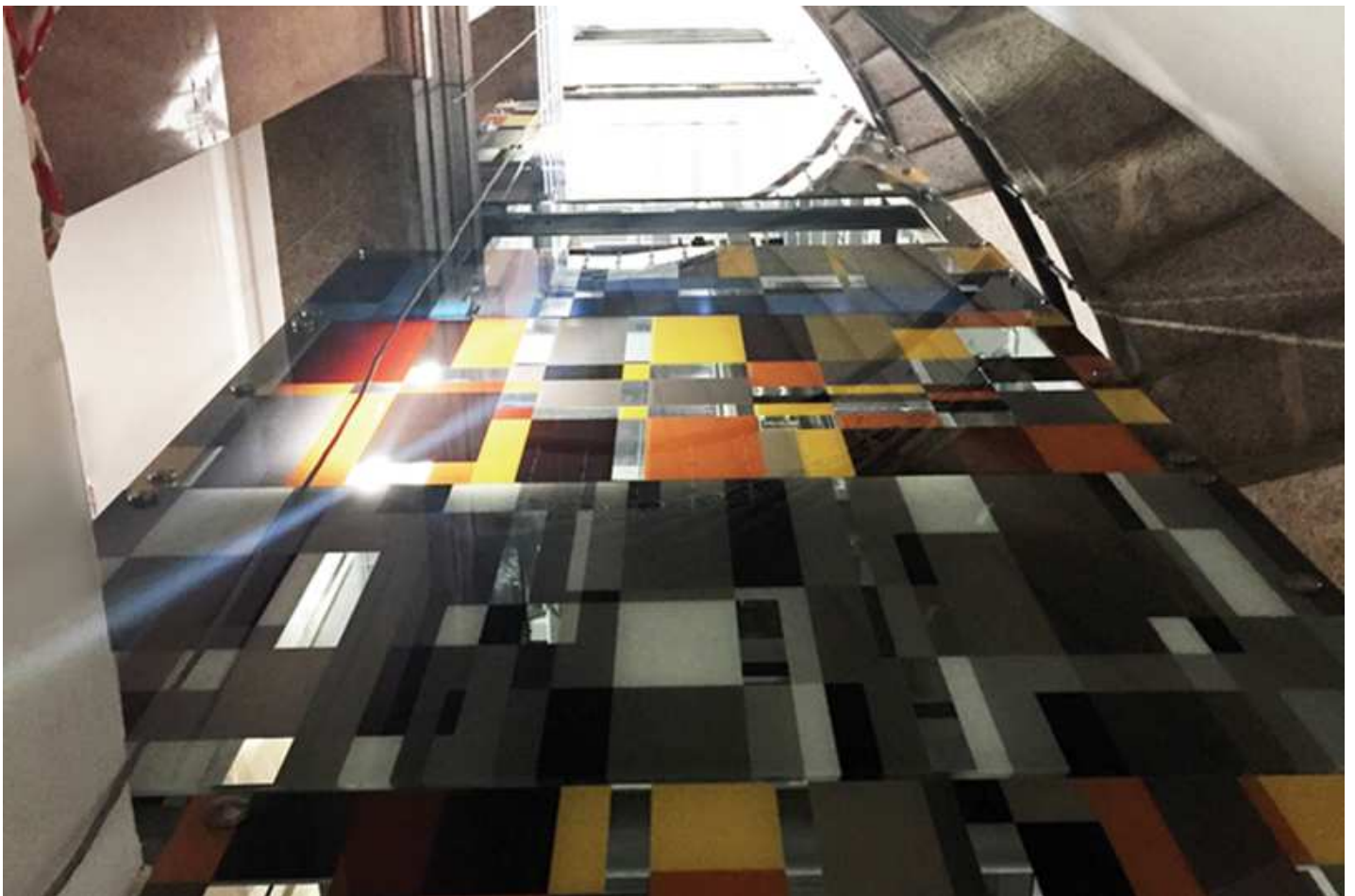
Suada Ada Demirovic: *Viftepalme 1895, 2016*. Landsarkivet i Odense  
Fotos: Landsarkivet for Fyn; Suada Ada Demirovic



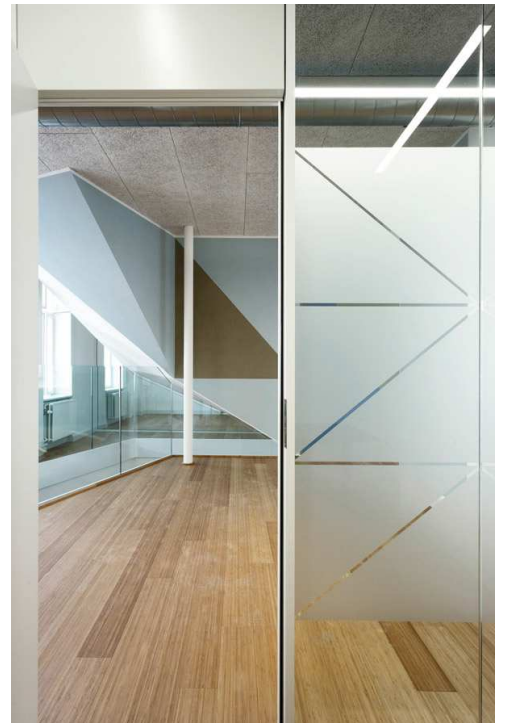
**ill. 11**

Annette Andreassen: *Bindingsværk patchwork*, 2015. Kriminalforsorgen, Hobro  
Fotos: Annette Andreassen





**ill. 12**  
Marianne Grønnow: Elevatortårn, 2016. Retten i Aarhus  
Fotos: Jesper Wegener



**ill. 13**  
Malene Bach: KEBMIN, 2014. Klima-, Energi- og Bygningsministeriet  
Fotos: Jens Lindhe





**ill. 14**

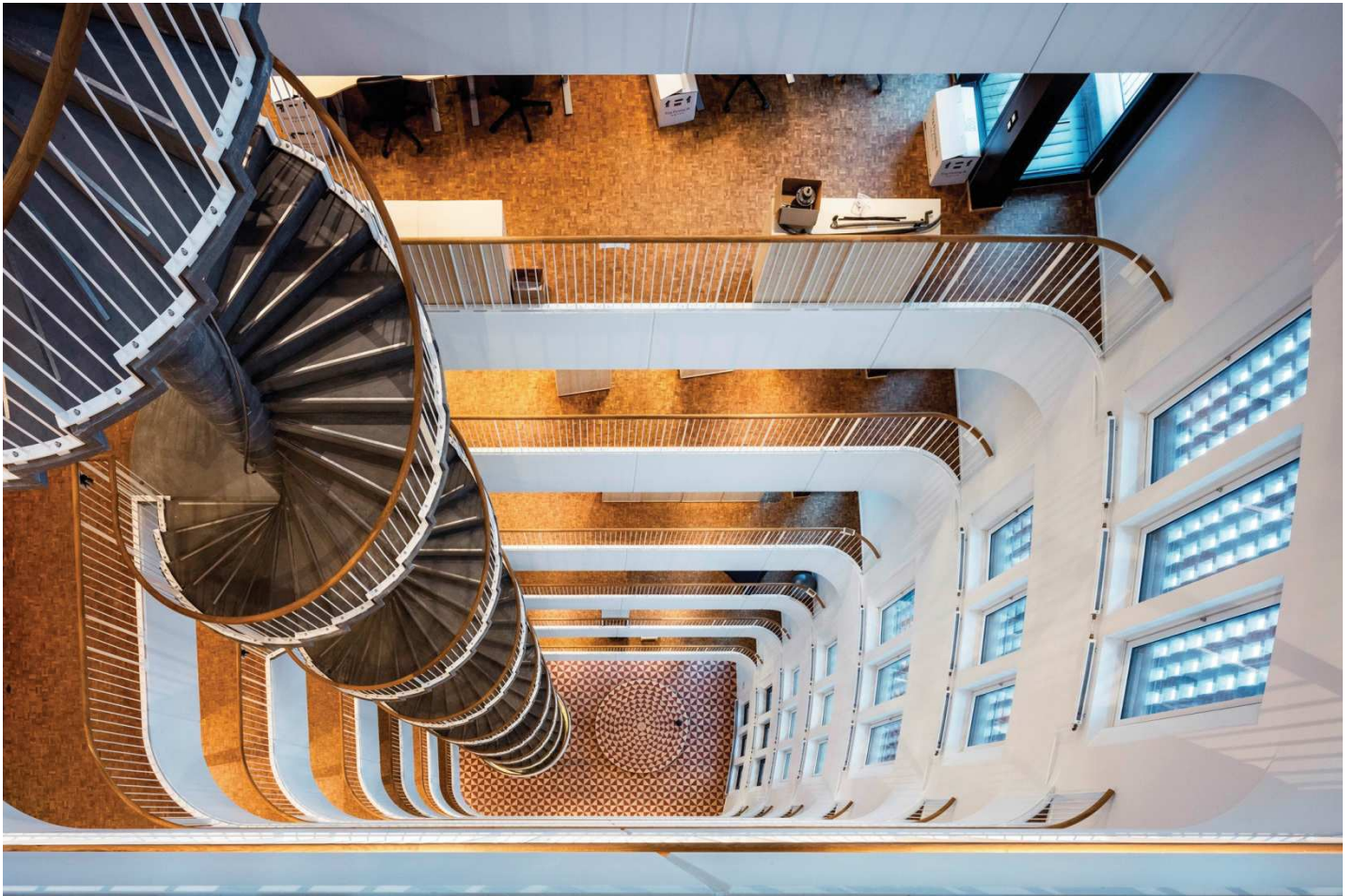
Henrik N. Jørgensen: 12 relieffer, 2015. Statsfængslet på Søbysøgård  
Fotos: Anders Sune Berg



**ill. 15**

Tobias Rehberger: Campus Kolding, 2014. SDU  
Fotos: Jens Lindhe





# **ill. 16**

Henrik Plenge Jakobsen: *Africa Control*, 2015. Banedanmark Trafiktårnet Øst  
Fotos: Anders Sune Berg





**ill. 17**

Lars Bent Petersen: *Parked Camel*, 2014. Campus Roskilde  
Fotos: Anders Sune Berg





**ill. 18**  
Gitte Villesen: *Telling and Retelling*, 2015. Campus Roskilde  
Fotos: Anders Sune Berg